Il Parlaggio

12

Maria Pia Pagani

SGUARDI SUL TEATRO DELL'ANTICA RUSSIA

Edizioni Sinestesie

In copertina: Iniziale di un manoscritto di Novgorod del XIV secolo.

«Applaudite, popoli tutti,
acclamate Dio con voci di gioia»
Sl. XLVI, 2.

Ai miei figliocci
Giovanni Agostino, Aurelio e Ambrogio

Indice

Premessa

Nel 2004, con la mia monografia *Le maschere della santità. Attori e figure del sacro nel teatro antico-russo* (opera prima vincitrice del XX Premio Letterario Nazionale "Cesare Angelini" edizione 2005, Sezione Giovani), cominciai ad affrontare lo studio di un mondo affascinante e complesso che, per un occidentale, potrebbe essere convenzionalmente inteso come "il Medioevo russo".

In verità, il periodo dell'Antica Russia abbraccia un arco cronologico differente rispetto al Medioevo occidentale, poiché si ritiene cominci con la conversione al Cristianesimo del paese (988) e si prolunghi fino all'avvento della dinastia Romanov (XVII secolo), arrivando dunque a includere quelli che – dal punto di vista storiografico – sono il Rinascimento e parte dell'Età Moderna. Dal punto di vista teatrale, la periodizzazione tocca anche l'Illuminismo: la Commedia dell'Arte, infatti, arrivò in Russia nel momento in cui il neo-avvocato Carlo Goldoni stava cominciando a scrivere per il teatro. Questo contatto provocò una svolta decisiva, che recava in sé la volontà di superare (senza però cancellare completamente) le forme di spettacolo dell'Antica Russia per aprirsi al nuovo ed evolvere. È stato un lungo cammino che non ha tralasciato la lezione dell'Occidente, e che ha portato alla genesi di quell'assetto teatrale che poi è diventato il campo in cui è maturata l'esperienza straordinaria di Stanislavskij.

A ben vedere, si potrebbe dire che la Russia è un paese "giovane" – soprattutto rispetto all'Italia: il Cristianesimo vi è arrivato

quasi agli albori dell'Anno Mille e il suo massimo esponente teatrale è morto poco più di ottanta anni fa, nel 1938. Indagare le modalità con cui si faceva teatro nell'Antica Russia significa restituire il retroterra culturale di cui si è nutrita per secoli la sensibilità artistica di un popolo. Significa cogliere lo slancio mistico che – da sempre – permea l'idea di teatro in quel paese proponendosi, insomma, come una sua caratteristica congenita. Significa entrare nell'orizzonte di attesa di quel pubblico e capire cosa ci voleva per non deluderlo.

Ho scelto di tornare a un argomento sul quale, onestamente, ho la consapevolezza di aver svolto un lavoro di ricerca pionieristico in Italia. Un argomento che, negli anni, comunque non ho mai abbandonato e che è cresciuto con me attraverso nuove ricognizioni, viaggi in Russia, visioni che hanno tenuto conto di ulteriori angolazioni e prospettive. Queste pagine offrono uno sguardo sul teatro dell'Antica Russia considerandone i due aspetti fondanti e imprescindibili: l'abilità performativa degli attori girovaghi, unita alla ritualità delle cerimonie-spettacolo ortodosse e degli allestimenti di carattere agiografico che li videro protagonisti. Si documenta un'epoca remota e si presenta la chiave di lettura di alcune espressioni artistiche che ancora attraversano il presente.

I.
Risate e tempo del gioco

«Io sono un narciso di Saron,
un giglio delle valli»
Ct. II, 1.

1. *Lo* skomoroch *non è amico del pope*

Nel Vangelo di Giovanni lo Spirito Santo è paragonato al vento: non si sa da dove viene, non si sa dove va, ma quando si leva tutti ne percepiscono la vitalità e la forza (*Gv. III, 8*). Intensa, imprevedibile e sfuggente come una folata di vento, è stata la presenza in Europa degli artisti girovaghi – uomini dall'esistenza raminga che del dare spettacolo avevano fatto il loro mestiere, procurandosi da vivere con fantasiose esibizioni eseguite davanti a nobili, potenti, popolani. Non c'era città, borgo o contrada del Vecchio Continente che non avesse ospitato, almeno per qualche giorno, uno di questi *scaenici* diretti chissà dove in cerca di fortuna. L'arte di questa gente allegra ha sfidato l'effimero ma è riuscita a sopravvivere attraverso molteplici testimonianze che restituiscono, nel caso dell'Antica Russia, una realtà affascinante e complessa che non manca di confrontarsi con l'Occidente.

Noti come *minstrels* in Inghilterra, *spielmann* in Germania, *jongleurs* in Francia, *juglares* in Spagna, *giullari* in Italia, nell'Antica Russia erano chiamati *skomorochi*[1]. L'etimologia di questo

[1] *Skomorochi*, ad vocem in *Teatral'naja Ènciklopedija*, vol. IV, Sovetskaja Ènciklopedija, Moskva 1965, coll. 963-964.

termine russo – analogo al latino *histrio* e al greco *μίμος* (attore) – è incerta, e varie sono state le interpretazioni fornite nel tempo al fine di ricostruirne le origini. Gli studiosi di antichità slave A.I. Ponomarev[2] e D.K. Zelenin[3] hanno individuato negli incantatori pagani del paese, dei quali ad esempio parla A.D. Sinjavskij nel suo importante libro *Ivan lo Scemo*[4], un possibile archetipo della figura del giullare, scaltro imbonitore che con la sua eloquenza e le sue doti comunicative sa attirare e mantenere viva l'attenzione delle persone. Un'opinione, questa, condivisa anche da I.F. Barščevskij[5] e N.M. Gal'kovskij[6], che fu parzialmente ripresa anche da uno dei più importanti studiosi della giulleria russa, A.S. Famincyn[7]. Dal canto suo, P.I. Šafarik ritiene che il termine *skomoroch* derivi da *skamarov* – sostantivo che designa una popolazione nomade delle steppe del Dunaj, nemica degli Avari, la cui esistenza è attestata già nel V secolo:[8] la loro familiarità con l'arte della rappresentazione è attestata dal fatto che nelle loro tombe, rinvenute lungo le vie commerciali con la Cina, sono state scoperte delle figurine di cuoio che con ogni probabilità venivano utilizzate per il teatro delle ombre. Di analogo parere inizialmente fu pure A.N. Veselovskij, che nel nome di quella

---

[2] *Pamjatniki drevnerusskoj cerkovno-učitel'noj literatury*, a cura di A.I. Ponomarev, serie III, Tipografija Akcion, Sankt-Peterburg 1897, p. 298.

[3] D.K. Zelenin, *Očerki russkoj mifologii*, serie I, Tipografija A.V. Orlova, Petrograd 1916, p. 221.

[4] A.D. Sinjavskij, *Ivan lo Scemo. Paganesimo, magia e religione del popolo russo*, a cura di S. Rapetti, Guida, Napoli 1993, pp. 187-211.

[5] I.F. Barščevskij, *Neskol'ko slov iz istorii iskusstva skomorochov*, Tipografija A. Barščevskogo, Rostov Jaroslavskij, 1914.

[6] N.M. Gal'kovskij, *Bor'ba christianstva s ostatkami jazyčestva v drevnej Rusi*, vol. I, Eparchial'naja Tipografija, Char'kov 1916.

[7] A.S. Famincyn, *Skomorochi na Rusi*, Tipografija È. Arngol'da, Sankt-Peterburg, 1889.

[8] P.I. Šafarik, *Slavjanskie drevnosti*, tomo I, libro II, Universitetskaja Tipografija, Moskva 1848, p. 85.

stirpe fiera e battagliera vide un possibile legame lessicale con il russo *skomoroch*[9]. Tuttavia, in un altro suo saggio il noto storico del teatro si discostò da questa ipotesi riconducendo il termine al sostantivo arabo *masχara* (buffone mascherato, pagliaccio)[10]. Il filologo e accademico delle Scienze Ja.K. Grot sostiene invece la derivazione dal termine goto *skamari*, a sua volta ricavato dallo scandinavo medio *skemta* (scherzare, prendersi gioco di qualcuno)[11].

Di notevole interesse risultano anche gli studi di N.P. Kondakov, che vede in *skomoroch* la forma alterata di *skoromoch* – termine derivato da *skora* (pelle), e usato per designare una persona travestita da animale[12]. Un'evidente allusione, questa, al fatto che i teatranti dell'Antica Russia spesso indossavano maschere ferine, suscitando il biasimo del clero ortodosso che vedeva in quella consuetudine un *turpe lucrum* finalizzato al diabolico stravolgimento della natura umana. Infatti uno dei più noti repertori giullareschi russi era la cosiddetta "commedia dell'orso", che prevedeva l'impiego in scena di maschere irsute e di pelli d'animale, e la simulazione farsesca degli attori della lotta degli orsi sul ghiaccio[13]. Ricollegandosi ai travestimenti ferini, lo studioso G.A. Il'inskij ritiene che il termine *skomoroch* possa essere di origine onomatopeica, oppure derivi dal verbo antico-russo *skomoriti* (fare movimenti goffi):

---

[9] A.N. Veselovskij, *Starinnyj teatr v Evrope*, Tipografija P. Bachmeteva, Moskva 1870, pp. 301-302.

[10] A.N. Veselovskij, *Svjatočnye maski i skomorochi*, in *Razyskanija v oblasti russkogo duchovnogo sticha*, vol. VI, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, Sankt-Peterburg 1883, pp. 180-183.

[11] Ja.K. Grot, *O slave «špil'man» v starinnych russkich letopisjach*, in «Russkij filologičeskij vestnik», n. 1, 1879, p. 36.

[12] N.P. Kondakov, *Russkie drevnosti v pamjatnikach iskusstva*, serie IV, Tipografija Ministerstva Putej Soobščnenija, Sankt-Peterburg 1891, p. 154.

[13] M.P. Pagani, *La "Commedia dell'orso". I travestimenti animali degli attori russi*, in «La Ricerca Folklorica», n. 50, 2004, pp. 119-128.

da qui il termine *skomor* per indicare una persona ridicola quale il saltimbanco[14].

«Lo *skomoroch* non è amico del pope», recita un proverbio russo per secoli ben conosciuto sia dagli artisti che dai membri del clero. Risulta particolarmente significativo notare che anche E.E. Golubinskij, illustre storico della Chiesa Ortodossa e professore all'Accademia Ecclesiastica di Mosca, si sia occupato dello studio etimologico del termine *skomoroch* al fine di sottolineare il legame tra teatro e sacro nell'Antica Russia. Spesso ostacolato sia dalla censura ecclesiastica che da quella civile per il carattere fortemente innovativo dei suoi scritti e per la novità dell'approccio allo studio della cultura religiosa del suo paese, egli riuscì – nonostante la precoce perdita della vista – a far uscire alla fine del XIX secolo un'opera fondamentale nell'ambito delle pubblicazioni di storia ecclesiastica, la *Storia della Chiesa russa*[15]. Valente ricercatore dal raffinato spirito critico, «ardì per primo, con nuove fonti alla mano, controllare le vedute tradizionali e le fonti stesse sottopose a una critica penetrante, giungendo spesso a tutt'altre conclusioni da quelle fino allora insegnate»:[16] nel fornire una sua teoria sull'origine della giulleria russa, Golubinskij sostenne che il russo *skomoroch* sarebbe un'alterazione del sostantivo bizantino **skómmarchos* (*σκώμμαρχος*), che indica un maestro nel suscitare il riso, professionista del gioco[17]. Esso è ricava-

---

[14] G.A. Il'inskij, *Slavjanskie ètimologii*, in «Sbornik otdelenija russkogo jazyka i slovenosti Akademii Nauk», XXIII (1918), n. 2, p. 243.

[15] Vedi A. Ju. Polunov – I.V. Solov'ev, *Žizn' i trudy akademika E.E. Golubinskogo*, Izdatel'stvo Krutickogo Podvor'ja, Moskva 1998.

[16] A.M. Ammann, *Storia della Chiesa russa e dei paesi limitrofi*, Utet, Torino 1948, p. 474.

[17] E.E. Golubinskij, *Istorija russkoj cerkvi*, vol. II, Universitetskaja Tipografija, Moskva 1881, p. 755.

to dall'unione di ςχώμμα (buffonata, lazzo)[18] ed ἀρχός (abile, provetto).

L'ipotesi di Golubinskij si rivelò quanto mai fondata, e fu in seguito sostenuta anche dal filologo A.I. Kipričnikov[19], dallo storico del teatro P.O. Morozov[20] e dal linguista M. Fasmer[21]. Anche lo studioso di teatro medievale russo A.A. Morozov ritiene che la presenza degli *skomorochi* si sia consolidata e istituzionalizzata solo in seguito all'introduzione del Cristianesimo in Russia:[22] egli infatti sostiene che, nei tempi in cui vigeva il Paganesimo, non esistevano veri e propri professionisti capaci di dare spettacolo in pubblico guadagnandosi quotidianamente da vivere con l'esercizio dell'arte[23].

La fede cristiana giunse nel paese grazie alla santa principessa Ol'ga (la cui memoria liturgica ricorre l'11 luglio), che si convertì e ricevette il Battesimo negli anni 954-955. «Come l'aurora precorre il sole e come l'alba la luce, così fu Ol'ga a precorrere il Cristianesimo della terra russa»:[24] di origine variaga, prima di salire al trono di Kiev viveva con la famiglia aiutando gli uomini di casa, che erano battellieri. Un mestiere, questo, strettamen-

---

[18] Nella Grecia classica lo *skomma* indicava la presa in giro e lo scherno rituale legati all'antico poeta giambico. Vedi D. Lanza, *Lo stolto. Di Socrate, Pinocchio, Eulenspiegel e altri trasgressori del senso comune*, Einaudi, Torino 1997, p. 71.

[19] A.I. Kipričnikov, *K voprosu o drevnerusskich skomorochach*, in «Sbornik otdelenija russkogo jazyka i slovenosti Akademii Nauk», LII (1891), n. 5, pp. 1-3.

[20] P.O. Morozov, *Istorija russkogo teatra do poloviny XVIII stoletija*, vol. 1, Tipografija V. Demakova, Sankt-Peterburg 1889.

[21] *Skomoroch*, ad vocem, in M. Fasmer, *Ètimologičeskij Slovar' Russkogo Jazyka*, a cura di O.N. Trubačëv, vol. III, Progress, Moskva 1987, pp. 648-649.

[22] A.A. Morozov, *K voprosu ob istoričeskoj roli i značenii skomorochov*, in «Russkij fol'klor», fasc. 16, 1976, pp. 36-67.

[23] A.A. Morozov, *Skomorochi na Severe*, in «Sever. Al'manach Archangel'skogo otdela sojuza sovetskich pisatelej», 1946, pp. 212-213.

[24] *Racconto dei tempi passati. Cronaca russa del secolo XII*, a cura di I.P. Sbriziolo e con introduzione di D.S. Lichačëv, Einaudi, Torino 1971, p. 39.

te connesso all'arte recitativa in quanto i *burlaki* (i barcaioli che remavano risalendo la corrente del Volga, del Dnepr, del Don) erano assai noti per la loro maestria canora e declamatoria. Questa consuetudine ha ispirato uno dei più noti drammi folklorici russi, *La barca*, un'anonima rielaborazione scenica legata al celebre canto di navigazione dal titolo *Giù per la madre-Volga*[25]. La sua importanza è attestata, ancora nel 1856, dalla poesia *Oh, se la Madre-Volga si mettesse a scorrere a ritroso!*[26] di A.K. Tolstoj: si tratta di un'ironica visione del fiume che, scorrendo *à rebours*, porta a galla il desiderio del popolo di condurre una vita migliore. La sua messa in scena presso alcune comunità rurali nel XX secolo è oggetto di un interessante saggio dello studio-

[25] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, Sansoni, Firenze 1993, p. 22: «I personaggi sono: l'atamano, l'esaùl (l'uno e l'altro capi con diverse funzioni presso i cosacchi), i briganti, l'ignoto (che talvolta ha anche altri nomi), un ricco latifondista e la sua famiglia. Cantando canti briganteschi gli esecutori entrano nella casa e si mettono in cerchio. L'atamano ordina all'esaùl di costruire immediatamente la "barca". I briganti fanno finta di costruire. La barca è pronta, e l'atamano ordina: "I remi e i vogatori al loro posto!". Dodici briganti si siedono in terra in file di due, lasciando tra di loro uno spazio vuoto, per il quale vanno e vengono l'atamano e l'esaùl. L'atamano ordina di mettersi in viaggio e di cantare. I vogatori cantano: *Giù per la madre-Volga*, fingendo di vogare. Durante gli intervalli del canto l'atamano e l'esaùl parlano fingendo di scrutar l'orizzonte e altre cose simili. A un tratto si sente cantare: *Tra i fitti boschi vanno i briganti*, altro canto molto popolare. L'atamano ordina di prendere colui che canta. È l'Ignoto. In versioni tardive si ha qui una contaminazione de *I fratelli Masnadieri* di Puškin. Poi l'atamano ordina di guardar di nuovo avanti e sulla riva vien scoperto un villaggio. La barca vien fermata e l'esaùl con l'Ignoto vanno in avanscoperta. Nel villaggio vive un vecchio proprietario. Cantando, i briganti vanno al saccheggio. Il dramma finisce col grido generale: "brucia, brucia il proprietario!". È stato rilevato come in versioni tardive del dramma si trovino anche motivi tratti da Lermontov, Kozlov, ecc.».

[26] *Oj, kab Volga-matuška da vspjat' pobežala!*, in A.K. Tolstoj, *Dramatičeskaja trilogija. Stichotvorenija*, Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1982, p. 339.

so S.S. Savoskul, pubblicato dalla prestigiosa rivista «Sovetskaja Ètnografija» nel 1982[27].

Ai viaggi fluviali e alla diffusione del Cristianesimo è legato il ricordo della singolare visita di Sant'Andrea in Russia[28], riportato nelle prime pagine del *Racconto dei tempi passati*:

> Andrea dopo aver predicato a Sinope e giunto a Cherson, seppe come da Cherson è vicina la foce del Dnepr, e volle andare a Roma, e s'imbarcò alla foce del Dnepr, e da lì risalì lungo il Dnepr. E per caso giunse e si fermò ai piedi delle montagne sulla riva. E il mattino dopo si levò e disse ai discepoli che erano con lui: «Vedete queste montagne? – Ecco su queste montagne rifulgerà la grazia divina; sorgerà una città grande e molte chiese Dio innalzerà». E salito su queste montagne, le benedisse, e [sulla cima] pose una croce, e pregò Iddio e discese da quelle montagne, dove più tardi fu Kiev, e risalì lungo il Dnepr. E giunse presso gli Slavi, là dove oggi è Novgorod, e vide qui gli uomini che vi abitano, quali sono i loro costumi, e come si lavano e si frustano, e se ne stupì. E andò dai Varjaghi, e giunse a Roma, e raccontò, quanto aveva appreso e quanto aveva visto, e disse loro: «Cose mirabili ho veduto nella terra slava venendo qui. Ho veduto i bagni di legno, e come li riscaldano fino al color rosso, e si spogliano, e sono nudi, e si rovesciano addosso *kvas*[29] da concia, e sollevano su di loro una verga giovane, e si fustigano da soli, e si battono tanto che ne escono appena vivi, e si spruzzano acqua gelida, e così si rianimano. E questo fanno ogni giorno, da nessuno torturati, ma essi stessi si torturano, e considerano questo come loro lavaggio, e non come tormento».

---

[27] S.S. Savoskul, *Russkaja narodnaja dramatičeskaja igra «Lodka» v c. Markovo na Čukotke*, in «Sovetskaja Ètnografija», n. 5, 1982, pp. 120-127.

[28] Vedi F. Dvornik, *The idea of apostolicity in Byzantium and the legend of the Apostle Andrew*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 1958.

[29] Tipica bevanda russa preparata con malto, acqua e altri cereali. In questo caso il cronista allude a un tipo speciale di *kvas* usato per la concia delle pelli.

Coloro che udirono ebbero stupore. Andrea, dopo essere stato a Roma, andò a Sinope[30].

Il giubilo dell'Apostolo insieme agli angeli per il trionfo della fede cristiana in Russia chiude il dramma scolastico *Vladimir principe e sovrano dei paesi slavo-russi, dalle tenebre dell'incredulità ricondotto alla luce del Vangelo* di Feofan Prokopovič, la cui prima messa in scena ebbe luogo il 3 giugno 1715 all'Accademia ecclesiastica di Kiev[31]. Fu infatti grazie al principe kieviano Vladimir Svjatoslavič (detto "il Santo", festeggiato il 15 luglio), nipote di Ol'ga e padre

---

[30] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 6.

[31] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., p. 17: «Il contenuto del dramma è il seguente. Nel 1° atto appare sulla scena l'Ombra di Jaropolk, mandata dall'inferno sulla terra. Jaropolk era stato ucciso da Vladimir. La sua Ombra ha il compito di ammonire il principale sacerdote di Kiev Žerivol sulle intenzioni di Vladimir di accettare la fede cristiana; Žerivol si prepara ad entrare in lotta contro Vladimir e le sue tendenze antipagane. Nel 2° atto due sacerdoti di minor rango di Žerivol, Kurojad e Piar si preparano alla festa del dio Perun; viene Žerivol che chiama in suo aiuto le forze infernali; appaiono il Demone del Mondo, il Demone della Carne e il Demone del Disonore; essi promettono di avvolgere Vladimir nelle loro reti; Žerivol anima gli idoli e questi insieme ai sacerdoti cominciano a cantare e a danzare. Nel 3° atto Vladimir si consiglia coi figli Boris e Gleb su come comportarsi di fronte alla predica di un filosofo greco su Cristo; compare Žerivol e chiede vittime per gli dèi che sono dimagriti e ammalati in conseguenza della diminuzione dei sacrifici; Vladimir ride degli dèi impotenti e organizza una discussione di Žerivol col filosofo, la disputa rivela la grossolanità, ignoranza e stupidità del sacerdote. Nel 4° atto Boris e Gleb consigliano al padre di accettare la fede ortodossa; Vladimir rimane solo e in un lungo monologo manifesta la sua lotta spirituale interiore; finalmente decide di farsi battezzare. Nel 5° atto si ha la catastrofe; i sacerdoti sono disperati; il principe ha proibito i sacrifici e essi muoiono di fame; per di più egli ha ordinato di spezzare gli idoli, i suoi condottieri costringono gli stessi sacerdoti a levar le mani sui loro dèi; i sacerdoti minacciano terribili sventure, l'oscuramento del sole – invano: la volontà del principe è inflessibile. Il dramma termina col coro di giubilo dell'Apostolo Andrea insieme agli angeli».

dei fratelli martiri Boris e Gleb (24 luglio), che il Cristianesimo divenne la religione ufficiale del paese a partire dall'anno 988. Questa conversione ispirò anche *Il principe Vladimir*, un dramma storico-eroico della nota autrice di romanzi storici O.D. Forš, scritto in collaborazione con G.N. Bojadžiev e pubblicato nel 1943, che però non fu mai messo in scena in quanto giudicato negativamente dalla critica[32].

Desideroso di compiere una scelta giusta e rispettosa dell'indole del suo popolo, il principe Vladimir valutò la possibilità di una conversione all'Islam, al Cattolicesimo romano e all'Ebraismo, interrogandone i rispettivi rappresentanti: conosciuto come "il vaglio delle fedi", questo episodio è accuratamente descritto nel *Racconto dei tempi passati*. Nell'anno 986 il signore di Kiev respinse i seguaci bulgari di Maometto in quanto non approvava la circoncisione e l'astinenza dalla carne suina e dal bere. Il suo rifiuto fu categorico: «Noi Russi amiamo bere, non possiamo vivere senza fare ciò»[33]. Si presentarono quindi al suo cospetto degli inviati giunti da Roma per ordine del Papa che, prospettandogli il precetto del digiuno, furono congedati con altrettanta fermezza. Altrettanto infruttuosa fu la visita di alcuni ebrei chazari che, con la spiegazione della diaspora, non suscitarono altro che dubbi e perplessità. Miglior fortuna ebbe infine un filosofo che, mandato dai Greci, illustrò i più importanti episodi della storia sacra dalla creazione del mondo alla venuta di Cristo, e lasciò con onore la corte kieviana carico di doni.

Su consiglio dei boiardi e degli anziani, nell'anno 987 il principe Vladimir mandò in missione un gruppo di suoi uomini di fiducia per studiare il culto «e la maniera in cui ciascuno serve Dio»[34], al fine di raccogliere ulteriori elementi di valutazione ai fini della sua scelta nella conversione. Esclusa fin dall'inizio la possibilità di una visita a Gerusalemme, la prima tappa di quell'*itinerarium fidei* fu la

---

[32] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. II, Sansoni, Firenze 1993, p. 462.

[33] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 49.

[34] *Ivi*, p. 62.

Bulgaria, di ritorno dalla quale gli inviati dissero dei maomettani: «Non vi è gioia in loro, bensì tristezza»[35]. Decisamente più positivo, anche se non entusiasmante, fu il giudizio espresso in seguito alla visita nelle terre cristiane dell'Europa Occidentale: «Nei templi molti riti officiavano, ma di bello non vedemmo nulla»[36]. Parole importanti, queste, per capire l'esuberanza dell'indole del popolo russo, da sempre espressa nella costante ricerca della bellezza e della gioia di vivere, e nel gratificante appagamento estetico che, anche nella fede, si apre all'arte e alla spettacolarità.

Il *Racconto dei tempi passati* riporta il commovente resoconto della fastosa liturgia bizantina cui i delegati russi ebbero modo di assistere:

> E dai Greci andammo, e vedemmo dove officiavano in onore del loro Dio, e non sapevamo se in cielo ci trovavamo oppure in terra: non v'è sulla terra uno spettacolo di tale bellezza, e non riusciamo a descriver[lo]; solo questo sappiamo: che là Dio con l'uomo coesiste, e che il rito loro è migliore [di quello] di tutti i paesi. Ancora non possiamo dimenticare quella bellezza, ogni uomo che gusta il dolce, poi non accetta l'amaro, così anche noi non saremo più [pagani][37].

Il Cristianesimo fu una delle principali eredità che la Russia accolse dal mondo greco-bizantino insieme a tutta una serie di consuetudini della vita culturale, sociale e quotidiana tra le quali va inclusa anche la *jonglerie*. Va infatti ricordato che, saggio nelle scelte e giusto nei giudizi, il principe Vladimir «era un amante delle donne come lo era stato anche Salomone»[38] e, prima della sua conversione, «visse per parecchio tempo in concubinaggio, ebbe moltissime donne… poi aprì il suo cuore alla

---

[35] *Ivi*, p. 63.

[36] *Ivi*, p. 63.

[37] *Ivi*, p. 63.

[38] *Ivi*, p. 46.

misericordia»[39]. La fede in Cristo lo rese caritatevole e benevolo: «accoglieva tutti i giorni i miserabili che bussavano alla sua porta per chiedere aiuto e ordinava ai suoi servitori di ristorarli»[40]. Iniziarono così a ricevere ospitalità al suo palazzo di Kiev i *mimi planipedes*, artisti giunti da chissà dove che ottennero il permesso di circolare, a piedi scalzi, per il paese. Liberi come il vento delle steppe, venivano applauditi nelle piazze e nelle corti in qualità di animatori dei passatempi dei nobili e del popolo. Erano cantori e poeti, ballerini e musici, spesso anche giocolieri e acrobati, pagliacci e prestigiatori, incantatori di serpenti e domatori d'orsi che con i loro scherzi, le loro facezie e i loro lazzi, si rendevano graditi ovunque.

Per meglio capire l'origine, la diffusione e il successo degli *skomorochi* nell'Antica Russia, è necessario fare un passo indietro e analizzare quella che era la condizione degli attori nel mondo bizantino. Aurighi, musici e teatranti rientravano nella categoria dei cosiddetti "addetti ai divertimenti": considerati inferiori ai servi e agli "inutili" (cioè gli anziani, gli infermi, i malati di mente), occupavano il gradino più basso della piramide sociale, in cima alla quale c'erano l'imperatore e i membri del clero[41]. Nella capitale d'Oriente la legislazione era particolarmente severa con la gente di spettacolo e vietava il sacramento del matrimonio alle attrici, alle danzatrici e alle cantanti, molto spesso costrette a trasformare il loro lavoro in vizio:[42]

---

[39] G.P. Fedotov, *I santi dell'antica Russia*, a cura di M.P. Pagani, Aquilegia, Milano 2000, p. 95.

[40] *Ivi*, p. 95.

[41] C. Mango, *La civiltà bizantina*, a cura di P. Cesaretti, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 39-40.

[42] Cfr. F. De Matteis, *La condizione giuridica della donna nella legislazione di Giustiniano: il femminismo giustinianeo e l'influenza dell'imperatrice Teodora*, Tipografia Palatina, Torino 1912.

> Una donna del teatro era pressoché legalmente tenuta a prostituirsi, quando uno degli spettatori la sollecitava; la legge le vietava categoricamente di contrarre matrimonio con una persona di condizione superiore, a meno che avesse ottenuto una dispensa dalla Chiesa, dopo aver condotto per un certo periodo di tempo una vita illibata. La stessa legge precludeva ai suoi figli qualsiasi altra professione all'infuori di quella del circo, qualora non fossero nati dopo il periodo di redenzione[43].

Un importante momento di apertura da parte dello Stato e della Chiesa bizantina nei confronti degli attori si verificò in occasione del matrimonio tra l'imperatore Giustiniano I e Teodora, affascinante figura alla quale P. Cesaretti ha dedicato una fortunata monografia[44]. Figlia di un allevatore di orsi cipriota, ella aveva conosciuto sul palcoscenico la povertà e l'umiliazione dinanzi a migliaia di spettatori delle fazioni dei Verdi e degli Azzurri, esibendosi in danze, acrobazie e nella *nudatio mimarum* che la resero celebre[45]. In seguito a un difficile periodo di concubinato in Africa al seguito del dignitario Ecebolo, fu abbandonata e costretta a vivere mendicando ospitalità e cure presso le comunità monofisite. Proprio allora Teodora fu toccata dalla grazia della fede cristiana e, tornata a Costantinopoli, decise di non calcare più le scene: da quel momento brillò per pietà, così come prima si era distinta per la sua vita sregolata. Dal canto suo Giustiniano, sposando la giovane e bella fanciulla a tutti nota come mima dell'Ippodromo della capitale – luogo di infamia attaccato da Giovanni Crisostomo in una delle sue celebri orazioni – la insignì della dignità di patrizia e concesse il

---

[43] H. Lamb, *Teodora di Bisanzio e il dramma di Giustiniano*, Dall'Oglio, Milano 1960, p. 20.

[44] P. Cesaretti, *Teodora. Ascesa di una imperatrice*, Mondadori, Milano 2001.

[45] R. Guerdan, *L'oro di Bisanzio. Splendori e miserie di un impero*, Massimo, Milano 1957, p. 55 sgg.

riconoscimento giuridico a coloro che nell'impero esercitavano il mestiere di attore[46].

«Cesare fui e son Iustinïano, / che, per voler del primo amor ch'i' sento, / d'entro le leggi trassi il troppo e l'vano» (*Paradiso*, VI, 10-12), dice il compilatore del *Corpus Iuris Civilis* incontrando Dante tra le schiere celesti. Ritratto insieme alla moglie in tutta la sua maestà negli splendidi mosaici di Ravenna, Giustiniano talvolta si vide rinfacciare dai suoi sudditi il passato di errori e di umiliazioni di Teodora, come fece Procopio di Cesarea nella sua *Storia segreta*[47]. Ella comunque riuscì a costruirsi un'immagine di consorte devota e di sovrana forte e risoluta nella guida dell'impero. Le va ad esempio ascritto il merito di aver istituito nella città sul Bosforo una delle prime case di recupero per le giovani fanciulle pentite, nel vivo ricordo dell'infamante esercizio della prostituzione al quale erano costrette molte povere fanciulle che lavoravano nei circhi e nei teatri. Fu elevata agli onori degli altari della Chiesa bizantina: il suo nome compare infatti nel *Sinassario di Costantinopoli*, insieme a quello del marito Giustiniano, tra i santi del 14 novembre.

Della memoria liturgica dei due imperatori d'Oriente si trova traccia anche nel Menologio della Chiesa Ortodossa russa, nel quale sono grandemente elogiate le loro virtù[48]. L'agiografia si apre ricordando l'origine slava di Giustiniano ed esaltandone la fermezza nella fede, l'impegno nella diffusione del Cristianesimo e nella

---

[46] C. Capizzi, *Gli spettacoli nella legislazione di Giustiniano*, in *Spettacoli conviviali dall'antichità classica alle corti del '400*, Atti del Convegno (Viterbo, 27-30 maggio 1982), a cura del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Agnesotti, Viterbo 1983, pp. 91-117.

[47] Vedi H.-G. Beck, *Lo storico e la sua vittima: Teodora e Procopio*, Laterza, Roma-Bari 1988.

[48] *Pamjat' blagovernago Carja Justiniana i Caricy Feodory*, in *Žitija svjatych na russkom jazyke izložennyja po rukovodstvu Čet'ich-Minej Sv. Dmitrija Rostovskago (nojabr')*, tomo III, Svjato-Uspenskaja Kievo-Pečerskaja Lavra, Kiev 2004, pp. 409-411.

conversione dei pagani, la devozione verso i santi testimoniata dalla costruzione di numerose chiese nelle terre del suo impero. Del glorioso sovrano si elogia la costanza nella preghiera, la prodigalità verso il clero, il rigore nella vita quotidiana: ad esempio, in Quaresima, rifiutava il cibo anche per due giorni di fila. La celeberrima "figlia dell'Ippodromo" compare soltanto nella parte conclusiva della narrazione, senza però menzionare esplicitamente l'ambiente del teatro dal quale proveniva: «Insieme a lui è ricordata nel novero dei santi sua moglie, l'imperatrice Teodora, che inizialmente visse nel peccato, ma che poi si pentì e trascorse il resto dei suoi giorni nell'onestà e nella devozione»[49].

Da donna di spettacolo a santa, Teodora di Bisanzio fu protagonista di un'emblematica vicenda che permette di far luce su una particolare realtà del mondo tardo-antico, di cui la Russia accolse l'eredità. Già durante il Concilio di Cartagine del 419 si cercò di definire la posizione della Chiesa nei confronti degli *scaenici*, come recita il XLV Canone: «Non si neghi la grazia o la riconciliazione agli uomini di teatro, agli istrioni e ad altre simili persone o agli apostati, convertiti o tornati a Dio»[50]. Parole, queste, dietro le quali si cela il riconoscimento degli ecclesiastici del sincero desiderio di conversione di chi aveva abbandonato il palcoscenico per diventare cristiano, e confermate dal LXIII Canone: «Bisogna anche chiedere che se qualcuno vorrà da qualunque tipo di arte drammatica passare alla grazia della cristianità e libero da quella macchia rimanervi, non sia lecito ad alcuno ricondurlo o costringerlo ad esercitare la precedente attività»[51].

Fu proprio qualche decennio dopo la morte di Giustiniano che gli Slavi iniziarono il loro progressivo insediamento nella penisola balcanica, come ricordano Giovanni di Efeso e la Cronaca di Mo-

[49] *Ivi*, p. 411.

[50] *Documenti pontifici sul teatro (341-1966)*, a cura di T. Zarra, Tipografia Poliglotta Vaticana, Città del Vaticano 1966, p. 11.

[51] *Ivi*, p. 16.

nemvasia. Uno dei loro ultimi e importanti insediamenti fu quello avvenuto durante il regno dell'imperatore Eraclio. Al segretario di questi, lo storico Teofilatto Simocatta, si deve l'interessante descrizione del colloquio tra l'imperatore Maurizio e alcuni stranieri che si presentarono al suo cospetto con in mano degli strumenti musicali a corde:

> Tre uomini della tribù degli Slavi, che non portavano alcuna arma di ferro e nessuno strumento bellico, furono fatti prigionieri dalla guardia del corpo dell'imperatore; come unico bagaglio avevano dei *gusli* e nient'altro. L'imperatore cominciò a interrogarli: di quale tribù fossero, dove il fato li avesse condotti a vivere e perché si trovassero in territorio bizantino. Essi risposero che appartenevano alla tribù degli Slavi, che vivevano sulle coste dell'Oceano occidentale e che il *khaghān*[52] aveva inviato messaggeri fino alla loro tribù per radunare truppe e aveva fatto pervenire ai capi doni sfarzosi; che costoro li avevano accettati pur rifiutandosi di far parte dell'alleanza guerriera [...]. Avevano sentito parlare del popolo romano, resosi celebre per ricchezza e umanità... e avevano preso il cammino della Tracia. I *gusli* li portano perché non è loro abitudine vestire corazze di ferro: il loro paese non conosce il ferro; ecco perché la vita vi scorre pacifica e senza rivolte. Se suonano i *gusli* è perché non hanno imparato a soffiare nelle trombe. Per coloro che non conoscono la guerra, dissero, è normale amare con fervore la musica. Udito il racconto, l'imperatore fu preso da entusiasmo per quelle tribù e per quei barbari caduti in mano sua. Li ricevette liberalmente e li invitò a un banchetto. Stupito dalla loro altezza e bellezza, li inviò a Eraclea[53].

Nella società bizantina la presenza slava era abbastanza considerevole, soprattutto per motivi commerciali: sin dal X secolo si era stabilita a Costantinopoli, nel sobborgo di San Mamas, una

---

[52] Il capo della tribù degli Avari.

[53] A.V. Mišulin, *Drevnie slavjanie v otryvkach greko-rimskich i vizantijskich pisatelej po VII v.n.e.,* in «Vestnik Drevnej Istorii», I (1941), p. 260.

colonia russa[54]. Qui, si legge nel *Racconto dei tempi passati*, venivano registrati i nomi dei mercanti russi ai quali era concesso entrare in città, a gruppi di cinquanta alla volta, scortati da un ufficiale del governo che consentiva loro di condurre le trattative di affari senza pagare alcuna imposta doganale[55]. Piuttosto scarsa risulta la presenza di artisti provenienti dalle terre a nord del Ponto che si confondevano, in un pittoresco affresco di vita quotidiana, con gente che svolgeva i mestieri più disparati. A questa vasta e multietnica famiglia appartenevano artigiani del rame della Cilicia, guardiani di Alessandria d'Egitto, mercanti della Frigia, carpentieri della Gallia, venditori asiatici, mendicanti africani, *scaenici* latini che si esibivano lungo le strade.

Landolfo Sagace racconta nella sua *Historia Romana* di Andrea, un *circulator* italiano che nel 543 eseguiva giochi di prestigio con l'aiuto di un cane per le strade della capitale d'Oriente:

> Un ciarlatano girovago, di nome Andrea, venne da contrade italiche portando con sé un cane fulvo e cieco che, dietro suo ordine e ad un suo cenno si produceva in mirabili spettacoli. Il padrone, girando per la piazza in mezzo a una grande quantità di gente, di nascosto al cane toglieva agli spettatori gli anelli d'oro e d'argento o di ferro e, dopo averli deposti al suolo, li copriva con della terra. Allo stesso modo, tirava fuori a una a una e nominativamente delle monete di imperatori diversi, ammucchiate e confuse. Addirittura nel circolo degli astanti, il cane interrogato riconosceva senza sbagliare le donne gravide, i donnaioli, gli adulteri, gli avari e gli indigenti, e infine i generosi[56].

---

[54] J. Pargoire, *Saint-Mamas, le quartier des Russes à Costantinople*, in «Echos d'Orient», n. 11-12, 1908-1909, pp. 203-209.

[55] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 18 e p. 27.

[56] Testo latino in *Landolfi Sagacis Historia Romana*, a cura di A. Crivellucci, vol. II, Tipografia del Senato, Roma 1912-13, pp. 51-52. Quella riportata è la traduzione di L. Allegri in *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1998, pp. 39-40.

L'abile Andrea apparteneva alla vasta categoria dei giullari – uomini senza fissa dimora che, secondo una nota definizione di R. Menéndez Pidal, erano considerati tali in quanto si guadagnavano la vita agendo davanti a un pubblico[57]. Di un artista dalle caratteristiche simili parla anche H. Lamb nella sua biografia romanzata di Teodora di Bisanzio:

> Nel teatro dell'ippodromo godeva molta popolarità, in quel tempo, un cane ammaestrato. Era cieco. Sapeva contare, ma la sua maggiore abilità consisteva nel correre in mezzo agli spettatori e indicare il più grande ghiottone o il più impenitente donnaiolo. Da parte di un attore, trovate del genere sarebbero state insulse e noiose; compiute invece da un animale, cieco per giunta, procurarono celebrità e guadagni al suo ammaestratore. Da quel cane prese forse ispirazione Teodora in quei primi anni[58].

Pur confermando la dimensione culturale europea entro la quale contestualizzare il suo discorso, nel ricostruire le origini della *jonglerie* russa scrive lo storico del teatro P.O. Morozov: «Innanzitutto dobbiamo tener conto del fatto che non sempre ha prevalso l'opinione sostenuta da autorevoli studiosi circa il fatto che gli *skomorochi* dell'Antica Russia fossero di origine straniera: questa ipotesi ci sembra decisamente troppo categorica. Senza dubbio sin dai tempi più remoti giunsero nel paese i raminghi *spielmann* tedeschi… giunsero anche, con ogni probabilità, i "giocolatori" bizantini, ma non è affatto da escludere la possibilità dell'esistenza di professionisti dello spettacolo locali»[59]. E, nel descrivere le attività ludiche più apprezzate dagli spettatori, lo studioso propone

---

[57] R. Menéndez Pidal, *Poesia juglaresca y origenes de las literaturnas romanicas*, Instituto de Estudio Politicos, Madrid 1957, p. 3.

[58] H. Lamb, *Teodora di Bisanzio e il dramma di Giustiniano*, cit., p. 18.

[59] P.O. Morozov, *Očerki iz istorii russkoj dramy XVII-XVIII stoletij*, Tipografija V.S. Balaševa, Sankt-Peterburg 1888, p. 18.

un'interessante carrellata di artisti: «giocolieri, musicanti, danzatori, cantastorie, prestigiatori, acrobati, burattinai, domatori d'orsi e altri buffoni»[60].

L'artista errabondo, scrive M. Apollonio, «era pronto a tutto, abile in tutto, paurosamente accorto ad essere uno e moltissimi, diabolicamente mutevole»[61]. Questa molteplicità di ruoli e di repertorio che saggiava l'abilità performativa dei teatranti del Vecchio Continente si rispecchia nella lingua russa anche a livello lessicale, attraverso l'analisi dei termini con i quali gli *skomorochi* erano designati per via sinonimica. Si tratta di una polisemia linguistica che conferma la loro poliedricità artistica e che, in ottica comparativa, richiama direttamente i problemi legati allo studio della terminologia latina per gli artisti girovaghi dell'Europa occidentale:

> *Joculares* e *joculatores* (giullari, *jongleurs*) sono termini comprensivi di molte specificazioni, e comprendono oltre ai *mimi* e agli *histriones* anche i *saltatores*, *balatrones* (ballerini), *thymelici* (variante di mimi), *scurrae* (dicitori di facezie), *bufones* (comici), *gladiatores*, *chourales* (maestri di danza), *citharistae*; ai quali si accompagnavano, specie negli spettacoli popolari, *circulatores* (roteanti), *divini* (indovini), *grallatores* (trampolisti), *funambuli*, *petauristae* (acrobati), *staticuli* (danzatori), e altri specialisti. […] L'analisi storico-linguistica ha permesso di precisare tre specialità di mimi: i *mimi scaenici* o *histriones*, attori di pantomima, i *mimi joculares* (detti anche *scurrae* o *bufones*) o dicitori di *joci* (scherzi), *urbanitaes* (satire), *scurrilitates*, *strophae* (derisioni), *facetiae*, *ineptiae*, *fabulae* ecc. infine i *mimi choraulae* o maestri e conduttori di danze[62].

---

[60] *Ivi*, p. 18.

[61] M. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Sansoni, Firenze 1982, p. 17.

[62] C.L. Ragghianti, *Lo spettacolo medievale*, in *Arti della visione*, vol. II, Einaudi, Torino 1975, pp. 142-143.

A causa dell'ambiguità e dell'abbondanza di sinonimi legata al termine *skomoroch*, si evince che esso poteva indicare molte categorie di artisti di diversa provenienza, specializzati nell'esecuzione di svariate performance. Bisogna considerare innanzitutto i prestiti linguistici, a testimonianza degli influssi culturali che unirono le terre slave al resto dei paesi europei, e a conferma dell'estrema libertà di cui godeva questa gente di spettacolo dalla vita raminga: il latinismo *gistrion* (istrione), il francesismo *žonglër* (*jongleur*) e il germanismo *špil'man* (*spielmann*). Quest'ultimo termine, sottolinea E. Lo Gatto, era entrato nella lingua russa già a partire dal XII secolo[63]. L'attore straniero che era accolto in *tournée* in Russia era detto *gastrolër* (da *gost'*, ovvero ospite, invitato), un termine di ambito strettamente teatrale che ancora nel XX secolo era usato per indicare grandi artisti quali Eleonora Duse[64]. Per la sua destrezza fisica lo *skomoroch* era anche definito con i sostantivi: *fokusnik* (giocoliere), *akrobat* (acrobata), *pljasun* (ballerino), *pritvorščik* (prestigiatore), *medvežatnik* oppure *medvežij vožak* (domatore d'orsi). Per la sua abilità nell'intrattenimento della gente e nella recitazione era inoltre chiamato: *mim* (mimo), *komediant* (commediante), *aktër* (attore)[65].

Nel ricostruire le prime fasi della storia dello spettacolo nell'Antica Russia, lo storico della lingua I.I. Sreznevskij ipotizza un legame tra *skomoroch*, l'italiano *Scaramuccia* e il francese *Scaramouche* non solo dal punto di vista filologico, ma anche alla luce del fatto che gli artisti russi spesso indossavano abiti "alla latina", suscitando così negli spettatori l'impressione di una presunta provenienza

---

[63] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., p. 5.

[64] M.P. Pagani, *"La gloria russa della grande Eleonora"*, in *Eleonora Duse. Viaggio intorno al mondo*, Catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale del Vittoriano, 2 dicembre 2010 – 23 gennaio 2011 e Firenze, Teatro della Pergola, 3 marzo – 25 aprile 2011), a cura di M.I. Biggi, Skira, Milano 2010, pp. 65-71.

[65] I.D. Beljaev, *O skomorochach*, in «Vremennik imperatorskogo Moskovskogo obščestva istorii i drevnostej rossijskich», XX (1854), pp. 69-92.

occidentale. Tuttavia, pur privilegiando la derivazione dalle lingue romanze, nel suo studio etimologico egli non esclude un possibile legame con le lingue germaniche, in particolare con il tedesco *skar* (gioco, lazzo)[66].

La derivazione romanza del russo *skomoroch* è anche sostenuta da V.A. Brim, che ipotizza la provenienza dal longobardo *skamara* (guitto, furfante, malandrino), entrato in uso nella lingua italiana all'epoca della dominazione longobarda[67]. Lo studioso sostiene che in quel periodo molti artisti raminghi (noti anche con il nome di "giocoladri"[68] in quanto esperti nel "giocare di mano"[69], cioè in furti e ruberie) fossero anche informatori segreti che, in virtù del loro mestiere errabondo e della loro abilità nei travestimenti, riuscivano a introdursi facilmente nelle città e nei palazzi venendo a conoscenza di informazioni che potevano essere utili ai nemici. È noto il fatto che chiunque volesse introdursi in un borgo o in un castello non dovesse far altro che travestirsi da artista di strada per esserne facilmente ammesso all'interno: un astuto stratagemma, questo, escogitato anche dagli eroi protagonisti del canto epico russo *Michajlo Potyk* (anteriore al X secolo) per entrare nel regno di Kiev[70].

Nell'Antica Russia la presenza degli *skomorochi* è attestata anche al seguito della *družina*, la schiera militare condotta da un principe: era infatti consuetudine allietare i momenti di riposo dei

---

[66] I.I. Sreznevskij, *Materialy dlja slovarja drevnerusskogo jazyka*, vol. III, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, Sankt-Peterburg 1903, p. 379.

[67] V.A. Brim, *Termin "Skomoroch"*, in «Jafetičeskij sbornik», fasc. II, 1923, pp. 94-97.

[68] *Giocoladro*, ad vocem, in C. Battisti – G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, vol. III, Barbera, Firenze 1952, p. 1811.

[69] *Gioco*, ad vocem, in M. Cortellazzo – P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, vol. II, Zanichelli, Bologna 1980, p. 496.

[70] *Michajlo Potyk*, in *Giganti, incantatori e draghi. Byline dell'antica Rus'*, a cura di E.T. Saronne e K.F. Danil'čenko, Luni, Milano-Trento 1997, pp. 128-189.

guerrieri con musiche e improvvisazioni di artisti appositamente arruolati per esibirsi[71]. Una delle più significative testimonianze è riportata in uno dei più noti testi della letteratura russa medievale, *Il cantare della schiera di Igor'*, composto verso il 1187 nel periodo delle lotte contro gli invasori poloviciani[72], e riguarda un personaggio di nome Bojan che «se voleva per qualcuno cantare un cantico, si arrampicava come uno scoiattolo sull'albero della fantasia, correva per la terra come un lupo grigio, volava come un'aquila azzurra sotto le nubi»[73]. Vivace fabulatore, abile suonatore di *gusli*, egli aveva il compito di comporre per i soldati cantici di lode e di gioia in occasione delle vittorie belliche, oppure lamenti e poemi dolorosi per le sconfitte riportate: «erano le sue poetiche dita che sfioravano le vive corde e queste da sole ai principi cantavano la gloria»[74].

La figura del giullare cantore di gesta, del quale Bojan era uno dei più popolari rappresentanti nelle terre slave, trova un singolare riflesso nella maschera di Scaramuccia, nota al pubblico per essere la caricatura del soldato continuamente impegnato in piccole battaglie, spaccone e vanaglorioso, capace di compiere mirabolanti imprese a parole, ma sempre nella realtà destinato a prendere botte[75]. Secondo gli storici della lingua italiana M. Cortellazzo e P. Zolli, il nome del millantatore attaccabrighe della Commedia dell'Arte è di etimologia incerta e probabilmente deriva dal longobardo *skirmjan* (schermire), pas-

---

[71] M.G. Rabinovič, *Muzykal'nye instrumenty v vojske drevnej Rusi i narodnye mmuzykal'nye instrumenty*, in «Sovetskaja Ètnografija», n. 4, 1946, pp. 142-160.

[72] R. Picchio, *La letteratura russa antica*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 82-91.

[73] *Il canto dell'impresa di Igor'*, a cura di E. Bazzarelli, Rizzoli, Milano 1991, pp. 40-41.

[74] *Ivi*, pp. 40-41.

[75] *Scaramuccia*, ad vocem, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Le Maschere, Roma 1961, coll. 1562-1563.

sato attraverso la forma del latino medio **skirmūtium*[76]. L'origine militare del termine è confermata anche da C. Battisti e G. Alessio, che vedono in Scaramuccia il diminutivo dell'italiano *scherma*, incrociato con il franco *skara* (schiera)[77]. Dal canto suo, S. Battaglia sottolinea il legame non solo con il mondo delle armi ma anche con quello del divertimento, «con riferimento a gare sportive (come le giostre cavalleresche) o a mischie o zuffe ingaggiate in un gioco, in una festa o per scherzo»[78], parlando del «duellare (anche in una giostra cavalleresca)»[79] e considerando lo «scambio ripetuto e vivace di battute dialogiche o di motti scherzosi o di cerimonie»[80].

Erede del *Miles gloriosus* di plautina memoria, chiamato anche Bravo oppure Capitano, in scena Scaramuccia recitava le sue interminabili tirate (dette "bravure") indossando un berretto e un costume nero, e tenendo stretta tra le mani una chitarra al posto della spada. Tale è il ricordo che si tramanda del napoletano Tiberio Fiorilli, il più celebre artista italiano del XVII secolo, che impersonò Scaramuccia in numerose e fortunatissime *tournée* soprattutto in Francia, e che viene menzionato dal linguista A.G. Preobraženskij nel suo dizionario etimologico alla voce *skomoroch*[81]. La complessità di definire chi faceva teatro nell'Antica Russia non fa che sottolineare la versatile polie-

---

[76] *Scaramuccia*, ad vocem, in M. Cortellazzo – P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, vol. V, Zanichelli, Bologna 1988, pp. 1144-1145.

[77] *Scaramuccia*, ad vocem, in C. Battisti – G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, vol. V, Barbera, Firenze 1957, p. 3374.

[78] *Scaramuccia*, ad vocem, in S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. XVII, Utet, Torino 1994, p. 841.

[79] *Ivi*, p. 842.

[80] *Ivi*, p. 841.

[81] *Skomoroch*, ad vocem, in A.G. Preobraženskij, *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, tomo II, Tipografija G. Lissnera i D. Sovko, Moskva 1910-1914, p. 305.

dricità di una categoria e le molteplici abilità performative dei suoi membri: era un mettersi in gioco quotidiano, da parte di «coloro che a questa arte dinamica e provocatoria infondono il soffio della vita»[82].

2. *Testa di legno! Asino!*

Una particolare categoria di *skomorochi* è quella costituita dai *kukol'niki* – i burattinai, distinti in *petrušečniki* (marionettisti), e in *vertepniki* oppure *vertepščiki* (burattinai del *vertep*). Nell'Antica Russia il teatro delle teste di legno era una delle più note e apprezzate forme di *art de jonglerie*: quello del burattinaio era un mestiere che, secondo lo studioso P.V. Šejn, si affermò in seguito al Battesimo del principe Vladimir per celebrare la Settimana Santa, a conferma dell'importanza che l'introduzione del Cristianesimo ebbe nello sviluppo delle forme di spettacolo popolare. Egli sostiene che le prime rappresentazioni ebbero luogo nelle campagne, per allietare i fedeli e per mostrare loro, attraverso le scene e i canti che si svolgevano nella baracca dei burattini, la Passione di Cristo, la sua morte e la sua Resurrezione[83]. Questa ipotesi è confermata anche da A.N. Veselovskij, che nel ricostruire le prime messe in scena del *theatrum portatile* russo, afferma che i burattini si muovevano su un palco di legno facendo strada a dei cavalli bardati con un drappo rosso di stoffa ordinaria, in mezzo ai quali c'era il destriero bianco cavalcato da San Giorgio. Il noto storico del teatro ritiene che, a partire da questo nucleo originario, si siano progressivamente proposte vicende cristiane

[82] G. Wickham, *Storia del teatro*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 31.

[83] P.V. Šejn, *Velikorus v svoich pesnjach, obrjadach, obyčnajach, verovanijach, skazkach, legendach i t.p.*, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, Sankt-Peterburg 1900.

sempre più scenicamente complesse, con la comparsa di molti altri personaggi della Storia Sacra[84].

Nell'Antica Russia il *kukol'nik* era colui che non solo manovrava in scena i burattini, ma che li costruiva e talvolta li vendeva in occasione delle fiere e delle feste patronali per i teatrini privati che dilettavano i fanciulli delle nobili famiglie. Nella terminologia teatrale è esistita (e tuttora esiste) una certa confusione tra marionetta e burattino, che nel linguaggio corrente sono spesso usati in modo inappropriato. Tale sovrapposizione si è mantenuta anche nella letteratura per l'infanzia: celebre esempio è quello di C. Collodi che definisce Pinocchio un burattino anche se, per la sua conformazione fisica, in realtà è piuttosto una marionetta priva di fili[85].

Il burattino è un fantoccio con la testa di legno e un ampio vestito aperto verso il basso in cui viene introdotta come in un guanto la mano del burattinaio che, con le dita, ne muove il corpo. "Burattino"[86] è anche il nome spesso attribuito al secondo Zanni della Commedia dell'Arte, derivato da **būra*[87], e legato non solo al saracino della quintana nelle giostre e nei tornei, ma anche a una stoffa rozza di lana o di seta che si fabbricava prevalentemente in Fiandra, utilizzata nel mondo agricolo soprattutto dai mugnai, oppure dai religiosi per fabbricare le tonache. Un riferimento alla sfera del sacro, quest'ultimo, che è sottolineato ad esempio da L. Lippi nel *Malmantile riacquistato* (canto X, strofa 34), in cui ricorre il termine *fraccurradi* (o *frate baséo*), riferito al continuo movimento della testa degli attori di legno, che li fa somigliare a frati

---

[84] A.N. Veselovskij, *K istorii narodnogo teatra*, in «Ètnografičeskoe obozrenie», n. 2, 1898, p. 97 sgg.

[85] Cfr. *Il mondo figure: burattini, marionette, pupi, ombre*, a cura di L. Allegri e M. Bambozzi, Carocci, Roma 2012.

[86] *Burattino*, ad vocem, in M. Cortellazzo – P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, vol. I, Zanichelli, Bologna 1979, p. 177.

[87] *Buratto*, ad vocem, in C. Battisti – G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, vol. I, Barbera, Firenze 1950, p. 636.

che si inchinano[88]. Questa accezione di significato ricorre anche in russo, dove il termine *kukol'* (burattino), deriva da *kukla* (bambola, pupazzo), ma è utilizzato anche per designare la cocolla (dal latino *cuculla*) dei monaci ortodossi[89].

La lingua russa distingue il burattino mosso direttamente dalle dita dell'animatore, detto *kukla na ruke* (fantoccio a mano), dal *kukla na trostjach* (burattino a bastoni), mosso per mezzo di asticelle fatte scorrere lungo fenditure praticate nella zona sottostante del palcoscenico. La più antica accezione del termine *kukla* è il russo *fokusnik* (giocoliere) che, come si è visto, appartiene al campo semantico della giulleria in quanto variante di *skomoroch*[90]. Il burattino risulta così paragonato a una creatura straordinaria che vive nella dimensione dell'*igrišče* – ovvero il gioco, ma anche lo spettacolo[91]. Analogamente il burattinaio è assimilato al giocolatore, colui che per lavorare usa le mani donando la vita al suo *homunculus* di legno. Infatti nella tradizione popolare quelle di marionettisti e burattinai sono dette "mani che muovono i sogni".

Importante è inoltre la distinzione tra il termine *kukol'* (burattino), e il latinismo *marionetka* (marionetta)[92], quasi a sottolineare le numerose differenze che ci sono tra questi due tipi di pupazzi del teatro di animazione. Definite da Aristotele *αὐτόματα θαύματα* (prodigi semoventi), le marionette sono fantocci formati da parti snodate di legno e sostenuti da fili di cotone nero molto resisten-

---

[88] *Burattino*, ad vocem, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. II, Le Maschere, Roma 1954, col. 1338.

[89] *Kukla*, ad vocem, in M. Fasmer, *Ètimologičeskij Slovar' Russkogo Jazyka*, a cura di O.N. Trubačëv, vol. II, Progress, Moskva 1986, p. 405.

[90] *Ivi*, p. 405.

[91] P.N. Arapov, *Letopis' russkogo teatra*, Tipografija N. Tiblena, Sankt-Peterburg 1861, p. 50 sgg.

[92] *Marionetka*, ad vocem, in *Teatral'naja Ènciklopedija*, vol. III, Sovetskaja Ènciklopedija, Moskva 1964, coll. 702-703.

te che, manovrati mediante un bilancino a crociera, consentono l'esecuzione di movimenti ritmici, meccanici, saltellanti, a scatti. Nella lingua italiana il termine marionetta deriva dal francese antico *maryonete* (bambola, pupazzo), a sua volta derivato da *Marion*, diminutivo popolare del nome di donna *Marie*:[93]

> "Marionette" erano le figurine immobili o animate vendute dagli ambulanti a Venezia, nella ricorrenza della Festa delle Marie, nella quale venivano condotte in processione 12 grosse statue dette "Marione" in ricordo di un rapimento avvenuto nel 944 a opera di pirati barbareschi e del successivo miracoloso salvamento di 12 spose veneziane[94].

Una eco della devozione popolare mariana, questa, che si rispecchia nel russo *marionetka*, altrimenti detta *verchovaja kukla* (fantoccio mosso dall'alto).

Un particolare discorso meritano i *vertepniki*, i burattinai che si esibivano in tempo d'Avvento organizzando i loro spettacoli itineranti nel cosiddetto *vertep*, cioè il palcoscenico che rappresenta la stalla in cui nacque Cristo[95]. Lo studioso P.O. Morozov ritiene che esso sia stato importato dalla Polonia non prima del XVI secolo: lo conferma il legame con il termine polacco *szopka* (greppia)[96]. Il ricordo dell'umile dimora in cui il Redentore venne alla luce è mantenuto anche da alcuni sinonimi del sostantivo russo *vertep*, quali *chlev* (stalla) e *jasli* (mangiatoia)[97]. Risulta inoltre interessan-

---

[93] *Marionetta*, ad vocem, in C. Battisti – G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, vol. III, Barbera, Firenze 1952, p. 2369.

[94] *Marionetta*, ad vocem, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VII, Le Maschere, Roma 1960, col. 148.

[95] *Vertep*, ad vocem, in M. Fasmer, *Ètimologičeskij Slovar' Russkogo Jazyka*, vol. I, cit., pp. 300-301.

[96] P.O. Morozov, *Očerki iz istorii russkoj dramy XVII-XVIII stoletii*, cit., p 30 sgg.

[97] A.S. Famincyn, *Skomorochi na Rusi*, cit., p. 103.

te notare che il termine russo *peščera* (grotta) è nato sulla base del latino *spelunca*[98], mentre *Betlejka* (Betlemme) rivela un evidente riferimento toponomastico[99].

Nel teatro di animazione una speciale categoria era costituita dai *bursaki*, cioè i seminaristi che avevano appreso nel corso dei loro studi ecclesiastici i segreti del *theatrum portatile*, in quanto quest'ultimo era uno degli svaghi con i quali si dilettavano con il pieno consenso dei loro educatori cristiani[100]. I giovani destinati al sacerdozio spesso giravano paesi e città con i loro attori di legno al pari di veri e propri *skomorochi* per guadagnarsi qualche soldo per mantenersi agli studi: ad essi vanno con tutta probabilità attribuite le prime rappresentazioni sulle Vite dei santi del *vertep*, ottenendo un grande successo non solo in Polonia[101], ma anche in Ucraina – probabilmente la prima zona della Slavia Orientale nella quale fu introdotto e dalla quale passò in Russia[102]. L'interesse delle alte gerarchie clericali è confermato dal fatto che a Dmitrij Tuptalo di Rostov, santo vescovo e insigne agiografo, sono attribuiti *Il dramma dell'Assunzione* e *La commedia della nascita di Cristo*. Quest'ultima opera, allestita per la prima volta il 24 dicembre 1702, ispirò parecchi spettacoli di burattinai nel corso del XVIII secolo.

---

[98] *Vertep*, ad vocem, in A.G. Preobraženskij, *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, tomo I, Tipografija G. Lissnera i D. Sovko, Moskva 1910-1914, p. 76.

[99] I.G. Kul'žinskij, *Betlejki v severo-zapadnom krae*, in «Dušepoleznoe čtenie», III (1873), p. 97 sgg.

[100] E.A. Warner, *The Russian folk theatre*, Mouton, The Hague 1977, p. 100.

[101] Cfr. J. Smosarski, *"Il dialogo per il Natale". Misterium polacco del sec. XVI-XVIII*, in *Processo in Paradiso e in Inferno, dramma biblico, tecnologia dell'allestimento scenico*, Atti del IV Colloquio della Société Internationale pour l'Etude du Théâtre Médiéval (Viterbo, 10-15 luglio 1983), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, M. Siniscalchi Maymone, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Union Printing, Viterbo 1984, pp. 641-656.

[102] Anonimo, *K voprosu o vertepnoj komedii na Ukraine*, in «Kievskoj Starine», X (1883), n. 12, p. 120 sgg.

Il teatrino mobile nel quale si svolgevano gli spettacoli era costituito da una cassetta portatile aperta nella parte anteriore, con un'impalcatura in legno coperta di tele e drappi colorati: detto *jaščik* (casotto) oppure *domik* (castello), aveva l'aspetto di una piccola casa a due piani per permettere la recitazione su due livelli. Al piano superiore erano rappresentati gli intermezzi di carattere comico e grottesco, mentre quello inferiore ospitava lo svolgimento della azione sacra più amata dal popolo russo: la Natività. Di solito il burattinaio si nascondeva dietro il piccolo palcoscenico e dava vita ai suoi attori: Erode, le guardie, i pastori, la Sacra Famiglia. Lo spettacolo era aperto da un prologo grazie a uno *skomoroch*, generalmente un recitatore esperto che affiancava con maestria il burattinaio. La nascita del Bambino Gesù era annunciata in scena dal sagrestano: uno dei momenti più suggestivi che seguiva era quello dell'arrivo della stella cometa, accolta con canti di festa e melodie di timpani e violini eseguite da un gruppo di musicanti che, al pari di una piccola orchestra, era posizionato accanto al teatrino.

Con la conversione al Cristianesimo fu introdotto nell'Antica Russia un sistema di notazione musicale e furono istituite nei monasteri le prime scuole di canto. Dal canto loro, i *vertepniki* dovevano sicuramente avere anche delle competenze musicali, in quanto gli spettacoli del loro *theatrum portatile* prevedevano sempre l'accompagnamento strumentale[103]. Ecco perché nella lingua russa varianti del termine *skomoroch* sono anche *brodjačij muzikant* (musicante girovago), *skazitel'* (cantastorie), *pesel'nik* (canterino) oppure *pevec* (cantore). Alcuni sostantivi sono pertanto ricavati dal nome dello strumento a corda o a fiato suonato da questa gente di spettacolo: *gusljar* (suonatore di *gusli*) oppure *gusel'nikov* (menestrel-

---

[103] Cfr. V.M. Kulikov, *Nekotorye problemy izučenija drevnerusskoj muzykal'noj instrumental'noj kul'tury*, in «Sovetskaja Ètnografija», n. 4, 1983, pp. 94-98.

lo)[104], *kobzar* (suonatore di *kobza*)[105], *lirnik* (suonatore di lira)[106], il *gitarist* (citaredo), il *balalaëčnik* (suonatore di balalajka), *domračik* (suonatore di *domra*)[107], *skripotčik* (violinista), *organnik* (suonatore di organetto'), *rožečnik* (suonatore di cornetta), *dudočnik* (pifferaio), *volynščik* (zampognaro)[108]. Al suono di questi strumenti, gli *skomorochi* ballavano allegramente nelle loro esibizioni di piazza e si muovevano in scena le teste di legno.

Di notevole importanza fu inoltre il *sopel'nik*, cioè l'artista che utilizzava durante la rappresentazione il *sopel'* (pivetta)[109] – un piccolo e particolare strumento a fiato che serviva per alterare la voce umana rendendola ora stridula e acuta, ora pigolante e femminea, come quella che di solito si immaginava avessero i burattini. Chiamata nella tradizione italiana franceschina, sgherlo oppure strega, e spesso utilizzata dagli artisti partenopei, la pivetta era uno strumento di latta, di legno o di osso forato simile al fischietto usato dai cacciatori: di varie ma ridotte dimensioni, permetteva ai burattinai la realizzazione di una vasta gamma sonora di indubbio effetto comico[110]. Era spesso impiegata per modulare la voce di Petruška, esprimendo la sua rabbia di fronte al Tedesco che lo prende

---

[104] I *gusli* erano antichi strumenti musicali a corda pizzicata simili alla cetra, derivati dall'arpa e dal salterio greco. I *cymbaly* (cembali) erano una loro variante minore.

[105] Strumento simile al liuto utilizzato essenzialmente per l'esecuzione di canti storici e burleschi.

[106] Erano specializzati nell'esecuzione di poemi didascalici e religiosi.

[107] Strumento a corda pizzicata di origine asiatica a due o tre corde, simile alla *balalajka*.

[108] R. ZGUTA, *Russian minstrels. A History of the Skomorokhi*, University of Pennsylvania, Philadelphia 1978, p. 42.

[109] *Sopět'*, ad vocem, in V.I. DAL', *Tolkovyj slovar' živago velikorusskago jazyka*, vol. IV, Izdanie Knigoprodavca-Tipografa M.O. Vol'fa, Sankt-Peterburg – Moskva 1882, pp. 273-274.

[110] *Pivetta*, ad vocem, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Le Maschere, Roma 1961, col. 206.

in giro, le sue perplessità dinanzi allo Zingaro che lo vuole truffare, la sua incomprensione per l'ampolloso linguaggio del Dottore, la sua gioia alla vista della fidanzata Matrëna. Diminutivo popolare, quest'ultimo, di uno dei più comuni ed amati nomi di donna russi di evidente origine cristiana: Maria.

Un'importante attestazione del successo di Petruška e della diffusione del teatro di animazione in Russia risale la prima metà del XVII secolo ed è fornita da Adam Ölschälger (detto Olearius), membro dell'ambasciata del duca Federico III di Holstein-Gottorp, che soggiornò nel paese nel 1634, nel 1636 e nel 1643. Il diplomatico scrisse il resoconto del suo soggiorno a Mosca e in Persia nel 1646, intitolato *Moscowitische und Persianische Reisebeschreibung*, nel quale racconta di aver assistito nel 1636 a uno spettacolo di burattini sul martirio di Santa Apollonia, forse realizzato dai seminaristi[111]. Interessante è anche la sua descrizione di una rappresentazione sulle rive del Lago Ladoga: «Al Ladoga abbiamo ascoltato della musica russa: quando ci siamo seduti per pranzo, sono arrivati due russi con i liuti e i violini, e con un inchino hanno iniziato a suonare e a cantare in onore del grande zar Michail Fëdorovič»[112]. Il disegno che allegò al testo illustra molto bene la scena, probabilmente riferita alla ridicola vendita di un cavallo a Petruška da parte dello Zingaro[113]. Risulta inoltre ben evidenziata la singolarità del palco: una specie di ampia gonna rovesciata che si ergeva sulla testa dello *skomoroch*, dalla quale sporgevano le teste di legno. Lo studioso I.N. Solomonik ha ripreso questa attestazione iconografica per mettere in luce – avvalendosi anche di alcune stampe del XVIII secolo – delle corrispondenze con il teatro

---

[111] J.-C. Roberti, *Fêtes et Spectacles de l'Ancienne Russie*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1980, p. 58.

[112] A. Olearius, *Podrobnoe opisanie putešestvija v Moskoviju*, Universitetskaja Tipografija, Moskva 1870, p. 26.

[113] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., p. 7.

ambulante di burattini cinese, che era interamente modellato sul corpo dell'animatore[114].

Fino alla Rivoluzione di Ottobre, questo genere di rappresentazioni subì una notevole modifica con l'introduzione della struttura lignea della ribalta, ma non ci furono sostanziali mutamenti nella trama degli spettacoli. Lo studioso V.N. Peretc ritiene che il più popolare burattino russo inizialmente si chiamasse Ivan, diminutivo popolare di Ioann (Giovanni). Questo nome è stato a lungo mantenuto in Ucraina, dove ancora nel XX secolo esistevano le forme popolari "Van'ka Rju-tju-tju" e "Van'ka Ratatuj", ricavate dalla deformazione di *ratuj* (aiuto, soccorso)[115]. Tali origini onomastiche vanno individuate nella fiaba, un'arte che nell'Antica Russia fu coltivata e trasmessa di generazione in generazione dagli *skomorochi*. Maestri della narrazione orale oltre che della messa in scena, per secoli affascinarono il pubblico con il racconto delle mirabolanti vicende di una creatura debole, poco attraente, infelice: *Ivan Durak*, cioè Ivan "lo Scemo"[116]. Sempre nei guai a causa della sua ingenuità, questo piccolo e umile eroe riesce a uscire indenne dalle situazioni più complicate grazie a un aiuto proveniente dall'alto. Simbolo del trionfo finale della giustizia e del bene, è epitomato sin dalla nascita con soprannomi quali Orfano, Sfortunato, Diseredato, Infelice, Brutto, Somaro[117].

L'appellativo russo *durak*, noto ai lettori occidentali nella traduzione "Scemo", deriva dal termine *duren'* (asino), a ricordo dell'umile e mansueto animale della tradizione biblica che scaldò con il suo fiato il Bambino Gesù. Una delle scene della Natività,

---

[114] I.N. Solomonik, *Tradicionnyj teatr perčatočnoj kukly v Kitae*, in «Sovetskaja Ètnografija», n. 5, 1985, pp. 113-125.

[115] V.N. Peretc, *Kukol'nyj teatr na Rusi*, in «Ežegodnik imperatorskich teatrov», Stagione 1894-95, vol. I, Sankt-Peterburg 1895, pp. 125-158.

[116] M.P. Pagani, *Lo scemo del villaggio in Russia*, in «La Ricerca Folklorica», n. 44, 2001, pp. 117-126.

[117] D. Lanza, *Lo stolto*, cit., pp. 111-121.

questa, tanto cara agli artisti del *vertep*. Al quadrupede che tradizionalmente rappresenta l'indolenza e la stupidità non malvagia, è legata la calunnia onolatrica attribuita ai cristiani già alla fine del II secolo[118]. Tertulliano racconta un episodio di cui fu spettatore: un guardiano di bestiame giudeo aveva esposto in pubblico una caricatura asinina di Dio. Va notato che nel mondo romano era abbastanza frequente rappresentare Dio con i tratti di un asino: un disegno primitivo della metà del III secolo (prezioso ritrovamento archeologico scoperto da R. Garrucci sul muro della scuola imperiale dei cadetti sul Palatino, oggi custodito presso il Museo Nazionale delle Terme a Roma) è chiamato *La caricatura del Crocifisso* oppure *Il Crocifisso blasfemo*[119]. Vi è rappresentato un giovane che adora un crocifisso con la testa d'asino accompagnato dalla scritta in greco "Alessameno venera Dio". Quest'opera deride i cristiani definendoli adoratori di un asino crocifisso, poiché nel mondo classico pagano Gesù in croce veniva rappresentato con il corpo di uno schiavo e la testa d'asino[120]. Alla calunnia onolatrica è inoltre riferito il graffito pompeiano *Mulus hic muscellas docuit*, e varie medaglie rinvenute negli scavi che raffigurano l'asino.

Nella tradizione della *pietas* cristiana l'asino – ovvero la creatura che accompagna Cristo in tutti i momenti più importanti della sua vita – è simbolo di modestia, di mitezza e di mansuetudine. Sin dall'antichità era sorta una specie di sovrapposizione simbolica tra la figura del Nazareno e quella del più umile tra gli animali. Un riflesso, questo, che nel teatro di animazione russo vede spesso Ivan lo Scemo vittima dell'abbindolamento – uno dei fondamenti della commedia antica, nonché un espediente molto diffuso anche nelle

---

[118] D. Mallardo, *La calunnia onolatrica contro i Cristiani*, in «Atti della Reale Accademia di Architettura, Lettere e Arti di Napoli», 1936, pp. 115-138.

[119] R. Garrucci, *Il crocifisso graffito in casa dei Cesari*, Coi tipi della Civiltà Cattolica, Roma 1857.

[120] La sovrapposizione tra la figura di Cristo e quella di un asino è confermata da Minucio Felice e da Tertulliano.

storielle satiriche e nelle facezie. Ad esempio la fiaba *Un idiota patentato*, riportata nella nota raccolta di A.N. Afanas'ev, sottolinea con ironia questa condizione espressa dal termine *odurač̌ivanie*, cioè far passare come asino una persona[121].

Forse fu proprio una birbonata carnascialesca di un artista italiano, Pietro Adamo Mira, a determinare nel XVIII secolo il cambiamento onomastico del personaggio comico da Ivan in Petruška[122]. Quest'ultimo è il diminutivo popolare di Pëtr (Pietro), derivato dai suoi due "nomi d'arte": Pedrillo e Petrillo[123]. Giunto da Venezia al seguito di una compagnia di attori della Commedia dell'Arte, il suo nome è attestato nelle fonti russe a partire dal 1732, e ben presto riuscì a diventare il buffone di corte più amato dall'imperatrice Anna Ioannovna[124].

Lo straordinario successo di Petruška determinò anche la nascita del termine *petrušečnik*. A tal proposito è interessante notare che nell'Antica Russia i marionettisti, a differenza dei burattinai, furono in gran parte di origine straniera. Sempre durante il regno di Anna Ioannovna, oltre ai comici italiani giunse nel paese una compagnia tedesca che tenne a San Pietroburgo alcune rappresentazioni: dagli affissi si apprende che il loro repertorio comprendeva misteri allegorici sul peccato originale, sul supplizio della Croce, sul martirio di Santa Dorotea. Nel 1761 le marionette di un maestro di cerimonie olandese offrirono agli spettatori del "Quartiere tedesco" Sobborgo Tedesco di Mosca uno spettacolo che riprendeva una commedia biblica, *Giuditta*,

---

[121] *Durak*, ad vocem, in V.I. Dal', *Tolkovyj slovar' živago velikorusskago jazyka*, vol. I, Izdanie Knigoprodavca-Tipografa M.O. Vol'fa, Sankt-Peterburg – Moskva 1880, pp. 501-502.

[122] A.N. Veselovskij, *Starinnyj teatr v Evrope*, cit., p. 309.

[123] M. Ferrazzi, *Commedie e comici dell'arte italiani alla corte russa (1731-1738)*, Bulzoni, Roma 2000, p. 48 sgg.

[124] A. Pieroni, *Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna (1731-1738)*, Firenze University Press, Firenze 2017, pp. 91-92.

realizzata qualche anno prima dal pastore luterano Johann Gottfried Gregori alla corte dello zar Aleksej Michajlovič Romanov. La possibile origine germanica di Petruška è stata avanzata alla fine del XIX secolo dagli storici del teatro A.D. Alferov[125] e V.N. Peretc[126], ed è stata ripresa nel XX secolo anche da V.N. Aseev[127] e da A.M. Ripellino che scrive:

> Il ruvido manichino del calendario rituale delle antiche fiere russe, che era scaduto nei secoli a bamboccio di fiera, si vestì nel Seicento dei panni e del riso di Pulcinella, inclito progenitore di molti pupazzi burleschi. Giungendo in Russia coi commedianti alemanni sotto le spoglie di Hanswurt la maschera italiana assunse i caratteri goffi e rustici degli *skomorochi*[128].

Proverbialmente noto per la sua ghiottoneria, Petruška è frequentemente rappresentato nei *lubki* (le stampe popolari russe, chiamate anche *lubočnye kartinki*) nelle vesti di Petrucha Farnos. Questo buffo appellativo deriva dall'abbreviazione delle parole italiane farina e naso, in quanto il buffone Pedrillo spesso recitava con il naso coperto di farina[129]. E rimanda direttamente al ricordo dei visi sporchi di farina dei *burattelli*, i già menzionati mugnai che lavoravano con il buratto. Le scene dei *lubki* – sottolinea Ju.M. Lotman – sono strettamente legate al teatro popolare, in quanto riproducono lazzi e dialoghi spesso derivati dalla Commedia

---

[125] A.D. Alferov, *Petruška i ego predki*, Tipografija A.I. Mamontova, Moskva 1895.

[126] V.N. Peretc, *Kukol'nyj teatr na Rusi*, cit., pp. 161-162.

[127] V.N. Aseev, *Russkij dramatičeskij teatr. Ot ego istokov do konca XVIII veka*, Prosveščenie, Moskva 1976, p. 82.

[128] A.M. Ripellino, *Del teatro popolare russo*, in «Ricerche slavistiche», II (1954), p. 80.

[129] V.N. Vsevolodskij-Gerngross, *Russkaja ustnaja narodnaja drama*, Izdatel'stvo Akademii Nauk, Moskva 1959, p. 165.

dell'Arte[130]. Il legame tra Ivan lo Scemo e Petruška trova un significativo riscontro in due note maschere della tradizione teatrale italiana: Zanni e Pulcinella[131].

Nella cultura popolare veneta Zane e Zan sono diminutivi che rimandano alla figura di San Giovanni Battista, l'uomo mandato come rappresentante di Dio (*Gv. I, 6*) che vestiva di una pelle di cammello stretta ai fianchi da una cintura di pelle, cibandosi di locuste e di miele selvatico (*Mt. III, 4*). «Frequentissimo fra i popoli della cristianità e dovunque diminuito per burla»[132], iniziò a designare il tipo ridicolo del servitore, «facchino delle vallate camune e orobie»[133]. Col tempo, ricorda M. Apollonio, il nome Zan passò nel dominio dei buffoni di piazza diventando appellativo generico di chi, per mestiere, faceva ridere la gente. All'immagine del profeta che grida dal deserto è stata associata la figura dell'Uomo Selvatico, nel quale è perciò possibile vedere un «progenitore illustre ed amoroso che ai suoi eredi, gli Zanni dell'Arte, dette il ceffo orrido, e qualche semplice arguzia»[134].

San Giovanni Battista e Gesù erano cugini e questa parentela portò, nel folklore antico-russo, a considerare Petruška come l'*alter ego* di Cristo, in un delicato passaggio di carnevalizzazione del sacro che ha sovrapposto la fiaba e la *theatrica* popolare alla cultura cristiana. Dal canto suo, Apollonio lo sottolinea citando nella sua *Storia della Commedia dell'Arte* un passo dell'edizione francese del 1927 della nota monografia di K.M. Miklaševskij:

---

[130] Ju.M. Lotman, *La natura artistica dei quadretti popolari russi*, in *Testo e contesto: semiotica dell'arte e della cultra*, a cura di S. Salvestroni, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 129-130.

[131] Cfr. *Commedia dell'Arte in Context*, a cura di C. Balme – P. Vescovo – D. Vianello, Cambridge University Press, Cambridge 2018.

[132] M. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., p. 73.

[133] *Ivi*, p. 73.

[134] *Ivi*, p. 19.

> Dans tous les pays de l’Europe les types bouffons populaires portent généralement quelque prénom répandu (Jean, par exemple) auquel on adjoint un surnom comique: *Hans Wurst* (Jean Saucisson) en Allemagne; *Pétrouchka* (Pierrot) *Vagnka* ou *Ivanouchka-Douratchek* (Jean le Niais) en Russie. Si *Pétrouchka*, le héros du théâtre de marionettes russe, naquit sous l’influence du Pierrot et du Pulcinella européen, *Ivanouchka-Douratchek*, lui, est un produit de l’humor populaire et ne doit absolument rien aux histrions latins[135].

Nella lingua russa Petruška ha come sinonimo *Polišinelja* (Pulcinella), secondo K.M. Miklaševskij etimologicamente derivato da *Πόλις χεινος* – lo scemo di città, a riprova dello stretto legame tra il teatro popolare russo e il mondo bizantino[136]. Testa di legno, eroe delle fiabe, Scemo del villaggio, col tempo Petruška trovò nei visi imbiancati di Zan Farina e di Pierrot, e soprattutto nelle nivee vesti di Pulcinella, il simbolo della sua ingenuità e del suo candore[137]. Nel XVIII secolo fu noto anche come Pëtr Ivanovič Uksusov – da *uksus* (aceto), con evidente allusione alla sua pungente *vis comica* che lo rendeva portatore della voce dei deboli e degli oppressi[138]. Il patronimico Ivanovič, cioè “figlio di Ivan”, conferma significativamente la teoria di V.N. Peretc secondo la quale il primo nome

---

[135] C. Mic, *La Commedia dell’Arte ou Le théâtre des comédiens italiens des XVI, XVII et XVIII siècles*, Éditions de la Pléiade, Paris 1927, p. 211. Citato in M. Apollonio, *Storia della Commedia dell’Arte*, cit., p. 125, n. 13. Per un approfondimento sulle ricerche relative alla Commedia dell’Arte che Miklaševskij svolse in Italia vedi M.P. Pagani, *Un russo alla scoperta della Commedia dell’Arte: Konstantin Miklaševskij e i consigli di Luigi Rasi*, in «Commedia dell’Arte. Annuario Internazionale», IV (2011), pp. 93-104.

[136] K.M. Miklaševskij, *La Commedia dell’Arte o il teatro dei commedianti italiani nei secoli XVI, XVII e XVIII*, a cura di C. Solivetti, Marsilio, Venezia 1981, p. 53.

[137] *Pulcinella*, ad vocem, in *Teatral’naja Ènciklopedija*, vol. IV, cit., coll. 487-488.

[138] V.N. Peretc, *Kukol’nyj teatr na Rusi*, cit., p. 165.

del burattino era Ivan, poi passato a Pëtr in figliolanza diretta per influsso della Commedia dell'Arte[139]. Per questo A.M. Ripellino non esclude anche la derivazione del nome da Pedrolino, uno dei protagonisti degli scenari del XVIII secolo che diede vita al francese Pierrot[140].

La "commedia di Petruška" affascinò gli stranieri, entusiasmò i nobili, commosse i mugicchi, aiutò a crescere e a educare i fanciulli. Aveva infatti il dono della spontaneità e dell'immediatezza comunicativa, possedeva la capacità di evocare sogni e desideri, dava corpo ai valori umani e alla fede popolare che da tempo immemore si tramandavano di generazione in generazione. Era costituita da una serie di brevi scene nelle quali finiva sempre con l'assestare sode nerbate ai suoi avversari, diventando il piccolo eroe di un mondo dove i buoni uscivano vittoriosi dalle delusioni e dai problemi della vita quotidiana. Spesso, allargando sul palco le braccia verso il pubblico, dava agli spettatori l'impressione di essere inchiodato a una croce, presentandosi come un piccolo crocifisso dinanzi al quale si aprivano e si chiudevano le tende colorate del *theatrum portatile*. Era infatti il personaggio in cui meglio si esemplificava la natura del Crocifisso dinanzi al quale i devoti ortodossi si prostravano con inchini e genuflessioni nelle chiese del paese – l'unione del legno con la carne in un'unica creatura vivente grazie all'arte degli *skomorochi*.

Quegli spettacoli, visto il loro grande successo, sicuramente dovevano possedere il segreto dell'arte: un segreto che si trasmetteva con le parole recitate ma soprattutto con la pratica, con gli sforzi e la fatica quotidiana. Il loro era un teatro privo di un edificio stabile, dove le pietre e i mattoni erano le membra di fantocci di stoffa e di legno e di gente vagabonda e irrequieta – tutti portatori di quelle verità di attesa e di quella speranza nel domani di cui il popolo russo tanto aveva bisogno:

---

[139] *Petruška*, ad vocem, in *Teatral'naja Ènciklopedija*, vol. IV, cit., coll. 343-344.

[140] A.M. Ripellino, *Del teatro popolare russo*, cit., p. 80.

Nel Vangelo di Luca c'è un paragrafo in cui si parla di Giovanni e della profezia. Entro il tema dell'annuncio si allude al fatto che Giovanni continuamente rappresenta l'utopia, anzi l'utopia che è già vivente, non prossima, ma oramai in atto. E subito dopo si sviluppa un passo singolare e persino sconcertante che siamo tentati di mettere in relazione con l'eclissi della festa. Cristo prende la parola e dice: «A chi dunque paragonerò gli uomini di questa generazione? A chi sono simili? Sono simili a quei bambini che stando in piazza gridano gli uni gli altri: vi abbiamo suonato il flauto e non avete ballato, vi abbiamo cantato un lamento e non avete pianto» (*Lc. VII, 31-32*). Di generazione in generazione, l'utopia rivendica i suoi diritti. E, in modo nuovo, l'utopia teatrale è chiamata a restaurare la sua capacità di convocazione dentro universi collettivi alla ricerca di una unità perduta[141].

3. *"Berretto di ferro" e gli altri*

Prendendo in considerazione i *genera histrionum* e cercando di attuare una classificazione delle abilità performative degli artisti raminghi, nella *Summa confessorum* il suddiacono Tommaso di Chabham (XIII secolo) sottolinea che vengono chiamati giullari coloro che «cantano le gesta dei principi e le vite dei santi, portano conforto agli uomini colpiti dalle malattie e dalle sventure, e non fanno le innumerevoli turpitudini che fanno i ballerini e le ballerine o quegli altri che danno spettacoli disonesti e, servendosi di incantesimi o di altri mezzi, fanno apparire cose irreali»[142]. Diversi sono gli episodi che, nel Vecchio Continente, testimoniano la devozione, da parte di attori girovaghi, buffoni e cantastorie, per i santi: la stessa volgarizzazione e la pubblica recita delle loro Vite – ricorda E. Faral – è una diretta conseguenza del loro cul-

---

[141] S. Dalla Palma, *La scena dei mutamenti*, Vita e Pensiero, Milano 2001, p. 98.

[142] E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, cit., p. 67.

to[143]. La presenza degli istrioni nei pressi delle chiese era spesso legata al loro mestiere: molti infatti si esibivano sui sagrati antistanti ai santuari, lungo le vie dei pellegrinaggi, nelle fiere organizzate in occasione delle feste patronali. Alcuni però vi si recavano non solo *in signum jocularitatis*, ma anche per invocare intercessione, oppure per ringraziare per una grazia ricevuta.

Per gli *scaenici*, la cui esistenza era principalmente determinata dal dare spettacolo in pubblico utilizzando il corpo, senza dubbio la malattia costituiva la sciagura più grande in quanto impediva di lavorare. Sempre a corto di denaro e senza fissa dimora, essi non disponevano dei mezzi necessari per potersi curare in modo adeguato: nel momento della prova e della sofferenza, dunque, non potevano far altro che invocare con fiducia l'intercessione di qualche santo per ottenere l'aiuto divino nel ritrovare la salute.

Anche tra i fedeli dell'Antica Russia era comune la pratica religiosa di recarsi in visita al sepolcro di un santo per ottenere una grazia speciale. Un interessante caso di devozione popolare si ebbe con Ioann, un santo folle vissuto a Mosca nel XVI secolo. Per un certo periodo aveva lavorato come portatore d'acqua nelle saline della Russia settentrionale[144], e per questo era stato soprannominato *Vodonosec* (l'Acquaiolo). In quel periodo parecchi *skomorochi*, per arrotondare le entrate, si misero a lavorare nelle saline del Nord: lo conferma il fatto che una delle più grandi, sul Mar Bianco, era chiamata "Skomorošica"[145]. Probabilmente fu il ricordo di quella faticosa esperienza a fargli maturare la scelta di indossare sempre un pesante copricapo di ferro, che gli valse tra il popolo l'appellativo *Železnyj kolpak* (Berretto di ferro), con evidente allusione all'elemento più tipico dell'abbigliamento giullaresco: il berretto a sonagli.

---

[143] *Ivi*, p. 51.

[144] G.P. Fedotov, *The Holy Fools*, in «St. Vladimir's Seminary Quarterly», n. 3, 1959, pp. 1-17.

[145] R. Zguta, *Russian minstrels*, cit., p. 88.

Nativo di Vologda, Ioann spesso si recava a Rostov in visita da un suo amico, il beato Irinarch: un giorno questi gli donò una pesante croce di ferro con l'ordine di andare in giro nudo e con la capigliatura incolta per le strade della capitale[146]. Da quel momento per i moscoviti divenne abituale incontrare un «vecchierello, con la barba non voluminosa, appena accennata; la testa spelacchiata, la pelle raggrinzita; i capelli chiari, voltati all'indietro; una tunica verdastra con i bottoni sino in fondo; nella mano sinistra un bastone per sorreggersi, il grande copricapo, scalzo»[147]. Il 3 luglio 1589, sentendo vicina la morte, Ioann si recò al cimitero Rogožskij. In questo camposanto riposavano gli indigenti della capitale (pellegrini, mendicanti, persone decedute per morte violenta), e qui si era personalmente scavato una fossa per la sepoltura. Solo nella sua ultima ora, dopo tanti anni, si tolse le pesanti catene che martoriavano il suo corpo dolente e, fattosi tre volte il segno della croce, spirò[148].

Al funerale di Ioann parteciparono i fedeli di tutta Mosca. Fu sepolto nella cappella dedicata alla Natività della Madre di Dio della cattedrale sulla Piazza Rossa che poi venne intitolata a Vasilij il Beato[149]. Nei giorni successivi al suo decesso si verificarono sulla tomba i primi miracoli avvenuti per intercessione di "Berretto di ferro": il 14 luglio una donna di nome Varvara, malata alle gambe da vent'anni, riprese a camminare. Il 17 luglio fu sanato un infermo di nome Michail; il 20 luglio recuperarono la vista una donna di nome Anna, cieca da cinque anni, e il figlio di un boiardo che da ben venticinque anni aveva le pupille spente. Il 3 agosto riacquistò l'uso delle gambe una donna di nome Marija, immobilizzata da diciassette anni, e ottenne di nuovo l'udito il servo Feodor, sordo

---

[146] I.G. Kovalevskij, *Podvig jurodstva*, Lepta, Moskva 2000, p. 29.

[147] *Ivi*, p. 32.

[148] I.M. Snegirev, *Svjatyj Vasilij Blažennyj*, in «Dušepoleznoe čtenie», n. 20, 1864, p. 306.

[149] I.G. Kovalevskij, *Podvig jurodstva*, cit., p. 32.

da sei anni[150]. In segno di devozione furono quindi deposti sulla lapide del santo folle gli oggetti più cari che gli appartennero in vita: le catene con le quali martoriava il suo corpo e il suo enorme copricapo di ferro, che fu smarrito probabilmente nel 1812[151].

Le agiografie russe definiscono i santi come Ioann con l'espressione *jurodivyj Christa radi* – "folle in Cristo":

> Sono persone che si ritengono inviate da Dio e si assumono la pratica di una delle forme della pietà cristiana, la "follia in Cristo" (*jurodstvo o Christe*). Non solo rinunciavano volontariamente alle comodità, alle gioie della vita terrena, ai benefici della vita sociale e alla parentela stessa, ma ricevevano su di sé una sorta di follia, non erano sapienti né decorosi né provavano vergogna, si permettevano persino azioni provocatorie. Questi profeti non mancavano di dire schiettamente la verità ai potenti del loro mondo, denunciavano le persone ingiuste e dimentiche della legge divina, rallegravano e consolavano i giusti e i timorati di Dio. Spesso giravano tra gli stessi depravati che facevano parte della società, tra la gente persa agli occhi dell'opinione pubblica e tra i molti rinnegati cui era vietata la via della verità e del bene. Quasi tutti erano dell'Est e ben pochi di loro erano monaci in Russia. Le parole dell'Apostolo: «Noi stolti per Cristo» (*1 Cor. IV, 10*), servirono da fondamento e da giustificazione alle azioni della sacra follia[152].

La letteratura antico-russa riporta significativi episodi che hanno per protagonisti virtuosi che, per il loro inusuale comportamento quotidiano, erano detti folli in Cristo[153]. L'aggettivo sostantivato *jurodivyj* deriva dalla forma antico-russa **urod*, utilizzata per

---

[150] *Ivi*, p. 31.

[151] *Ivi*, p. 28, n. 2.

[152] *Jurodivyj*, ad vocem, in F.A. Brokgauz – I.A. Efron, *Ènciklopedičeskij Slovar'*, vol. LXXXI, Semenovskaja Tipo-Litografija, Sankt-Peterburg – Leipzig 1904, p. 421.

[153] Cfr. T. Maravić, *Vado a prendermi gioco del mondo: dal folle in Cristo a Bisanzio e in Russia al performer contemporaneo*, La Casa Usher, Firenze 2016.

indicare un individuo senza radici e senza famiglia, malvisto e rifiutato dalla comunità, sfortunato, tutt'altro che di bell'aspetto, assolutamente privo di denaro, dal carattere difficile. Indicava anche il diseredato: l'orfano oppure il figlio cadetto che, in adempimento alle rigide norme del diritto ereditario, veniva cacciato di casa dal padre e si ritrovava solo e senza averi al mondo. Poteva inoltre designare una persona ribelle che con le sue scelte in qualche modo arrivava a sfidare le regole sociali: il contadino che aveva violato la legge del villaggio oppure il monaco che aveva rinunciato alla vita consacrata e, sottrattosi alla ferrea disciplina religiosa, si mescolava alla gente più miserabile vivendo come un vagabondo nelle piazze, nei trivi e nelle taverne. Infatti nel Vecchio Continente non era rara l'eventualità che degli uomini di Chiesa gettassero la tonaca diventando dei girovaghi. Questa decisione a volte era dettata dall'affievolimento della vocazione oppure dall'insorgere di ingenti problemi economici: alcuni, infatti, rimanendo privi di benefici e prebende, e non riuscendo più a sostenere le spese che la vita clericale comunque imponeva, decidevano di uscire dall'ordine e di percorrere le vie del mondo. Nacque così il fenomeno dei *clerici vagantes* – uomini di estrazione curiale che avevano scelto di non sottomettersi più alla regola dei consacrati e, per sopravvivere, impiegavano il loro bagaglio culturale esibendosi come teatranti.

Scrive E. Bazzarelli: «La parola *jurodivyj*, che corrisponde a *ot rodu sumašĕdšij* (pazzo dalla nascita), può essere tradotta in italiano come *idiota*, lo *scemo del villaggio*, a volte soggetto a scherni e scherzi crudeli. Ma la seconda traduzione non corrisponderebbe minimamente alla carica storica ed emotiva che aveva il personaggio per i russi»[154]. Una definizione, questa, che rimanda alle figure

---

[154] E. Bazzarelli, *Musorgskij, Puskin e il tema dell'"Innocente"*, in *Musorgskij: l'opera, il pensiero*, Atti del Convegno Internazionale (Teatro alla Scala di Milano, 8-10 Maggio 1981), a cura di A.M. Morazzoni, Unicopli, Milano 1985, p. 185. Vedi anche C. Lasorsa, *Le traduzioni italiane del "Boris Godunov" di Puškin*, in *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in rus-*

di Ivan lo Scemo e di Petruška, in un gioco di sovrapposizioni e di scambi in cui il pubblico riusciva a cogliere un'aura di sacralità[155]. In questa creatura erano inscindibilmente unite le virtù del santo e le doti dell'attore: un paradosso vivente che, spiega S. Dalla Palma, «come dice la parola greca, è l'*hypocrités*, che esprime un senso che viene dal di dietro della maschera, che sale, etimologicamente, dal profondo, fa capire fino a quali limiti si spinge questa sfida, la provocazione infinita di un gesto volto a provocare l'accadimento della verità»[156].

Alla base dell'espressione russa *jurodivyj Christa radi* c'è *Christa*, il Genitivo del sostantivo *Christ* (Cristo)[157]. La tradizione popolare risente di una confusione, verificatasi agli inizi dell'era cristiana, tra i termini *Χριστός* (il Cristo, l'unto di Dio) e *Χρηστός* (il buono, il benigno, ma anche lo sciocco), per influsso dello iotacismo nella pronuncia di *η* e di *ι*. Ne è un esempio Svetonio che travisò il significato del termine *Χριστός* proponendo al suo posto *Χρηστός*, abbastanza diffuso nel mondo greco-romano[158].

Lo studio della nascita del nesso causale *radi* rimanda invece alla comune parentela indoeuropea tra le lingue slave e quelle iraniche, come testimoniano numerose puntuali concordanze, segno di antiche contaminazioni verificatesi nell'ambito della originaria famiglia linguistica. I due gruppi presentano molti prestiti e parole

---

so, Atti del Convegno (Gargnano del Garda, 9-12 Settembre 1978), Goliardica, Milano 1979.

155 M.P. Pagani, *Il Volto di Cristo nel Volto dei "Folli" della Russia Cristiana*, in *Il Volto nascosto e trasfigurato di Cristo*, Atti del V Congresso Internazionale di Studi (Pontificia Università Urbaniana di Roma, 20-21 ottobre 2001), a cura dell'Istituto Internazionale di Ricerca sul Volto di Cristo, Velar, Roma 2001, pp. 47-58.

156 S. Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, Vita e Pensiero, Milano 2001, p. 117.

157 *Jurodivye*, ad vocem, in *Pravoslavie. Slovar' ateista*, a cura di N.S. Godrenko, Politizdat, Moskva 1988, p. 269.

158 M.P. Pagani, *I Pauperes Christi dell'Antica Russia*, in «Il Volto dei Volti», II (luglio-dicembre 1999), n. 2, pp. 77-86.

di origine comune, spesso caratterizzati da una prossimità che non si riscontra nelle altre lingue indoeuropee. La parola che sintetizza la locuzione "a causa di"[159] (l'antico persiano *radiy* e lo slavo *radi*, entrambi costruiti sul Genitivo) pertiene unicamente alle lingue slave e a quelle iraniche[160]. Si ritiene che alcune forme risalgano almeno all'età dello slavo comune, agli albori dell'era cristiana: ne costituiscono un esempio i termini relativi all'universo religioso quali *Bog* – Dio (antico persiano *baga*) e *svjatoj* – santo (da *swanta*, che ricorre nell'Avesta, la raccolta di testi sacri della Persia)[161].

Nella lingua russa sono sinonimi di *jurodivyj* gli aggettivi: *bezumnyj* (folle), *glupyj* (sciocco), *nerazumnyj* (insensato), *bezrazumnyj* (privo di senno), *slaboumnyj* (mentecatto), *idiot* (idiota)[162]. Attestato, ma meno frequente, è il sostantivo *jurodivec* (folle), al quale si associano, con una maggiore ricorrenza nell'uso, *glupec* (stupido), *durak* (scemo), *bezumec* (pazzo)[163]. Esistono inoltre le espressioni *čelovek Bozij* (uomo di Dio) e *Christov čelovek* (uomo in Cristo). Il termine *boževyl'nyj* è usato soprattutto in Ucraina per designare una persona "libera in Dio" oppure "scelta da Dio", e denota con grande precisione l'ambito religioso al quale i fedeli ortodossi associavano questa figura[164].

Di grande importanza è anche il termine *salos* (matto), di etimologia incerta, le cui prime attestazioni risalgono al V secolo.

---

[159] Questo nesso causale può essere tradotto anche con espressioni dalla sfumatura religiosa più intensa quali "per amore di", "in nome di", "in gloria di".

[160] A. MEILLET, *Le vocabulaire slave et le vocabulaire indo-iranien*, in «Revue des etudes slaves», VI (1926), fasc. 3-4, p. 167.

[161] *Ivi*, pp. 165-74.

[162] *Jurodivyj*, ad vocem, in *Slovar' sinonimov russkogo jazyka*, a cura di Z.E. Aleksandrova, Izdatel'stvo "Russkij Jazyk", Moskva 2001, p. 563.

[163] *Jurodivyj*, ad vocem, in V.I. DAL', *Tolkovyj slovar' živago velikorusskago jazyka*, vol. IV, cit., p. 669.

[164] M.P. PAGANI, *I venerabili folli di Russia*, in «Ricerche di Storia Sociale e Religiosa», n.s., XXVIII (1999), n. 56, pp. 83-91.

Secondo T. Špidlík[165] probabilmente deriva da *sakla*, usato per tradurre il greco *μορός* nella versione siriaca del versetto paolino della *Prima Lettera ai Corinzi IV, 10.* Nella Vita di Simeone di Emesa (21 luglio), uno dei più noti santi stolti bizantini[166], il termine *moros* è utilizzato dai fanciulli in senso derisorio:

> Ecco come fu il suo ingresso in città. L'illustre Simeone aveva trovato nel letamaio fuori della città un cane morto; sciolta la sua cintura di corda per legargliela alla zampa, prese a correre trascinandoselo dietro. Entrò in città dalla porta che sta presso la scuola infantile. Non appena i bimbi lo videro, presero a gridare all'abbas pazzo: «*Eh, abbas moros!*», correndo dietro di lui per cercare di prenderlo a schiaffi[167].

Nel greco bizantino *σαλός* divenne il sostantivo più frequentemente impiegato nella lingua quotidiana per indicare il folle in Cristo[168]. Un'eredità, questa, che anche l'Antica Russia accolse, come si apprende sin dalle prime traduzioni della Vita di Andrea di Costantinopoli (2 ottobre), il cui culto era molto diffuso anche tra il popolo slavo[169].

Nelle agiografie russe il termine *salos* ricorre, ad esempio, per epitomare il santo Nikolaj di Novgorod (27 luglio)[170], vissuto tra

---

[165] T. Špidlík, *'Fous pour le Christ'. I. En Orient*, ad vocem, in *Dictionnaire de Spiritualité*, vol. V, Beauchesne, Paris 1964, col. 753.

[166] M.P. Pagani, *I santi stolti di Costantinopoli*, in «Nicolaus», XXVI (2000), fasc. 1/2, pp. 319-338.

[167] Leonzio di Neapoli, *Vita di Simeone Salos*, in *I santi folli di Bisanzio. Vite di Simeone e di Andrea*, a cura di P. Cesaretti e con introduzione di L. Rydèn, Mondadori, Milano 1990, p. 66.

[168] L. Rydèn, *Introduzione* a *I santi folli di Bisanzio*, cit., pp. 5-6.

[169] *Jurodivyj*, ad vocem, in V.M. Živov, *Svjatost'. Kratkij slovar' agiografičeskich terminov*, Gnozis, Moskva 1994, pp. 106-110.

[170] E.M. Tichomirov, *Jurodivye Christa radi i ich blagotvornaja dlja obščestva dějatel'nost'*, in «Dušepoleznoe čtenie», III (1884), n. 1, p. 103.

il XIV e il XV secolo. È utilizzato in un'accezione che risulta indubbiamente legata alla sfera del sacro, ma che lascia intuire un'evidente apertura verso il mondo della giulleria, dal momento che ricorre insieme a un altro soprannome assai ridicolo: *Kočanov*, cioè "Testa di cavolo"[171]. Egli ebbe, insieme a un altro folle in Cristo di nome Fëdor (19 gennaio), un importante ruolo di mediazione politica e sociale a Novgorod, una delle più ricche città della Russia del Nord, prestigioso centro commerciale e diplomatico[172]. In coppia parodizzavano, nel corso di memorabili dispute burlesche, gli scontri delle due fazioni urbane in lotta tra di loro: quella dei mercanti del quartiere ad est, e quella di nobili e clero del quartiere di Santa Sofia – la maestosa cattedrale costruita dai greci verso il 1052 ad ovest del fiume Volchov. Queste due aree cittadine erano collegate tra loro da un unico ponte e rappresentavano simbolicamente l'opposizione tra il mondo della cultura e dello spirito, e quello delle vendite e dei traffici di denaro[173]. Così come i litiganti novgorodensi, i due santi stolti abitavano rispettivamente sulle due rive opposte del fiume Volchov: "Testa di cavolo" nella zona in cui si ergeva la cattedrale di Santa Sofia, l'altro nel quartiere commerciale. Il loro fu un singolare *exemplum* di finta ostilità che mirava a far comprendere quanto fosse assurda e deleteria quella lunga inimicizia locale, che spesso degenerava in episodi di violenza e di sangue.

Le agiografie raccontano che quando Nikolaj, con in testa un cesto colmo di cavoli, cercava di attraversare il ponte per recarsi

---

[171] Cfr. M.P. Pagani, *Bibliografia russa*, in *Martiri e santi in scena*, Atti del XXIV Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Anagni, 7-10 settembre 2000), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 2001, pp. 499-525.

[172] N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia: dalle origini ai giorni nostri*, Bompiani, Milano 1984, pp. 73-76.

[173] E.M. Tichomirov, *Jurodivye Christa radi i ich blagotvornaja dlja obščestva dějatel'nost'*, cit., p. 105.

nell'altra zona della città, Fëdor lo derideva ripetendo continuamente l'epiteto giullaresco che lo aveva reso celebre tra il popolo e gli gridava: «Non venire dalla mia parte, stattene nella tua»[174]. E, non appena lo vedeva avviarsi nella sua direzione, correva sul ponte e gli impediva di attraversarne la seconda metà: litigavano a voce alta da una riva all'altra, si picchiavano sul ponte spingendosi a vicenda giù dal parapetto, e poi se ne tornavano tranquilli nelle loro umili case camminando sulle acque come aveva fatto Gesù. I due santi folli amici-nemici, che per lunghi anni si opposero alle feroci avversità causate da loschi motivi di interesse, morirono entrambi nel 1392 a distanza di pochi mesi, rivolgendo fino alla fine ai concittadini il loro stravagante invito a cessare quella assurda lotta in cui non ci sarebbero stati né vincitori né vinti[175].

Anche Vasilij da Mosca, il più noto folle in Cristo del XVI secolo, eletto patrono della capitale e ricordato nella liturgia del 2 agosto, era conosciuto tra il popolo sia come *Vasilij Blažennyj* – Basilio "il Beato", sia come *Vasilij Blagoj* – Basilio "il Buono", ma nel senso ironico di Basilio "lo Scemo". La nascita di questo epiteto giocoso va individuata nell'analisi degli aggettivi *blažennyj* e della forma popolare *blažennen'kij* (beato), che compaiono nelle agiografie come sinonimo di *jurodivyj*[176]. Lo storico della lingua russa B.A. Uspenskij ha notato il verificarsi di una caratteristica divergenza di significato tra parole slavo ecclesiastiche e parole dialettali di forma analoga: ne sono esempi lo slavo ecclesiastico *blagij* (buono in senso positivo) e il russo *blagoj* (buono in senso ironico e negativo). Il verbo russo *blažit'* (fare stravaganze), si differenzia dal verbo slavo ecclesiastico *blažiti* (osannare), e così i sostantivi

---

174 ANONIMO, *O svjatom blažennom Christa radi jurodivom Feodore*, in «Novgorodskie eparchial'nye vedomosti», n. 14, 1898.

175 E.M. TICHOMIROV, *Jurodivye Christa radi i ich blagotvornaja dlja obščestva dějatel'nost'*, cit., p. 105.

176 *Blažennyj*, ad vocem, in V.M. ŽIVOV, *Svjatost'. Kratkij slovar' agiografičeskich terminov*, cit., pp. 23-24.

derivati russi come *blaž'* e *blažnoj* (stramberia, stravaganza). L'aggettivo slavo ecclesiastico *blažennyj* (beato), è forma aulica di *blagoj* (buono), un vocabolo che appartiene alla lingua colloquiale[177].

La presunta provenienza straniera di alcuni *jurodivye* permette inoltre di far luce sul legame tra *skomorochi* e *spielmann* di origine germanica. Due significativi esempi giungono da Rostov, la città del già citato santo vescovo Dmitrij Tuptalo (21 settembre), compilatore del Menologio della Chiesa Ortodossa russa[178]. Là si spense nel 1474 il santo folle Isidor (14 maggio), il cui dono della profezia gli valse l'appellativo di *Tvërdislov* (l'Infallibile). Tuttavia molti, ironizzando sul senso letterale di questo nomignolo, dato dall'unione dell'aggettivo *tvërdyj* (duro) e dal sostantivo *slovo* (parola), lo deridevano per la sua pronuncia, aspra all'orecchio dei russi, in quanto «proveniva da un paese occidentale, era di stirpe

---

[177] B.A. Uspenskij, *Kratkij očerk istorii russkogo literaturnogo jazyka (XI-XIX vv.)*, Gnozis, Moskva 1994, pp. 39-40.

[178] Il santo vescovo Dmitrij Tuptalo di Rostov curò l'edizione completa definitiva del menologio russo, portando a termine l'operato del metropolita Makarij. Quest'ultimo, in oltre dodici anni di lavoro, era riuscito a ordinare le agiografie in 12 volumi *in-folio*, uno per ogni mese, in modo da coprire tutti i giorni dell'anno. Esistono tre copie manoscritte (due delle quali incomplete) che rappresentano le tre diverse fasi redazionali di questa vastissima compilazione a scopo didattico ed edificante. La prima copia, eseguita a Novgorod fra il 1529 ed il 1541, è denominata *Sofijskaja* (la copia di Santa Sofia) e se ne conservano nove volumi. Le altre due, rispettivamente chiamate *Uspenskaja* (la copia della Dormizione, della quale sono rimasti undici volumi) e *Carskaja* (la copia dello Zar, il cui codice è conservato presso il Museo Storico di Stato di Mosca), furono invece ultimate a Mosca e superano del doppio le dimensioni della prima. La copia della Dormizione, l'unica completa, fu offerta allo zar Ivan IV il Terribile nel novembre 1552 dopo la chiusura del Concilio dei Cento Capitoli. Anche Dmitrij di Rostov dedicò parecchi anni a questo impegno (dal 1684 al 1705) lavorando con tenacia e obbedienza al punto da meritarsi l'appellativo di "Crisostomo russo". Alle Vite dei santi studiate da entrambi i dotti religiosi si ispirano i racconti edificanti della fortunata raccolta di Sof'ja Destunis uscita nel 1886.

romana e di lingua tedesca»[179]. Sempre a Rostov, nel 1581 morì Ioann (3 settembre), un santo folle detto *Vlasatyj* (il Capellone), a causa della sua folta chioma incolta, ma anche *Milostivyj* (il Misericordioso) per la sua grandezza d'animo. Non era di origine russa: sulla sua tomba, nella chiesa di San Biagio a Rostov, sino agli inizi del XX secolo era rimasto deposto un Salterio in lingua latina che, secondo la tradizione, gli era appartenuto. In una dedica che si pensa sia stata scritta nel XVIII secolo si legge: «Dal giorno della morte di Ioann il Capellone, uomo santo e misericordioso, fino a oggi, è riposto sulla sua tomba questo vecchio libro, un Salterio di Davide in dialetto latino, usato per cantare le lodi di Dio»[180].

Nell'Antica Russia, come in tutte le terre dell'Europa cristiana, non era raro che i teatranti raminghi assumessero nomi e soprannomi volutamente ridicoli e curiosi, con evidente allusione al loro compito di tenere allegri o al loro stravagante aspetto fisico: «i giullari – ricorda M. Apollonio – avevano un nome di battaglia, questo nome s'arricchiva di una storia, a mano a mano che il giullare si fingeva questo o quel personaggio»[181].

L'ambiguo cambiamento di personalità degli attori rappresentava la distorta trasfigurazione della natura umana e l'inganno nei confronti del Creatore, poiché stravolgeva l'immagine che Egli aveva originariamente conferito alle sue creature (*Gen. I, 26*). Anche nella consuetudine di assegnare ai giullari un epiteto scherzoso si può ravvisare il compimento di una forma di trasformazione in *altro* da sé: nell'assumere un "nome d'arte", infatti, i teatranti rinunciavano con assoluta consapevolezza al loro nome di Battesimo, cioè al nome scelto dai genitori e imposto dalla Chiesa per mezzo di un sacramento fondamentale, quello che segna l'ingresso nella comunità cristiana. Dio conosce e chiama per nome tutte le sue creature (*Sl. CXXXIX, 1*), ricorda la Sacra Scrittura, e per

---

[179] G.P. Fedotov, *I santi dell'antica Russia*, cit., p. 217.

[180] *Ivi*, p. 217.

[181] M. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, cit., pp. 27-28.

questo la scelta di un nuovo nome, per giunta ridicolo, non poteva essere considerata dagli ecclesiastici altro che un atto di solenne insania e di scherno nei confronti del Creatore. Una delicata situazione, questa, aggravata anche dal fatto che ai catecumeni era di solito imposto il nome di un santo che li avrebbe dovuti aiutare per tutta la vita: il suo rifiuto poteva quindi addirittura sottintendere il desiderio degli attori di vivere facendo a meno del *patrocinium* e dell'*amicitia* dei celesti protettori.

I giullari dell'Europa occidentale crearono il loro "nome d'arte" unendo al nome di Battesimo una qualificazione artistica (es. Pietrobono dal Chitarrino), sottolineando una deformità fisica (es. Niccolò Cieco d'Arezzo), identificandosi metonimicamente con uno strumento musicale (es. Clarinus) oppure metaforicamente con uno stato d'animo (es. Dolcibene), con un'attitudine caratteriale (es. Simples d'amors) o con una condizione rappresentativa particolare (es. Popolo d'Ancona). Il "nome d'arte" degli *skomorochi* spesso era costituito dalla deformazione o dal vezzeggiativo del nome di Battesimo: il suo utilizzo, rapportato alla dimensione della spettacolarità e della festa, costituiva per il clero ortodosso un pericoloso segno di noncuranza dei valori religiosi. L'unico cambiamento di nome socialmente accettato e riconosciuto era quello legato alla scelta di vita monastica: privilegiava una figura di santo per la quale il novizio aveva una particolare devozione, e di solito prevedeva anche il mantenimento dell'iniziale del nome secolare. Ad esempio Kirill (Cirillo), santo ricordato il 14 febbraio e definito insieme al fratello Metodio "apostolo degli Slavi" per la sua instancabile opera di evangelizzazione, era stato battezzato con il nome di Konstantin (Costantino), con il quale viene ad esempio ricordato nel *Racconto dei tempi passati*[182].

Quello che per il clero ortodosso era menzogna, per gli artisti era manifestazione estrema della verità: ecco perché per questi

---

[182] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 15.

ultimi nell'Antica Russia l'assunzione di un "nome d'arte", segno autoironico della dubbia natura del loro ruolo sociale, era una forma di contraffazione dell'identità in un certo senso paragonabile all'utilizzo della maschera[183]. Ovvero uno strumento antico e di profonda valenza antropologica che, cancellando i tratti somatici personali, ribadiva in modo visibile l'estraneità degli *skomorochi* rispetto ai parametri della vita quotidiana adottati dal pubblico. Cambiare la maschera tra una scena e l'altra equivaleva a farsi chiamare ogni volta con un nome diverso: era un modo per vivere tante diverse esistenze nel ristretto arco di tempo di una rappresentazione, ma anche per accedere a un livello superiore di esperienza estraniante che sfiorava il contatto mistico. Infatti la rinuncia alla definizione di sé espressa con l'esibizione fissa di un nome e di un volto restituiva loro, in cambio, la possibilità di ricongiungersi in scena direttamente a un santo o addirittura a Cristo, diventandone straordinarie icone viventi. E questo perché, nell'Antica Russia, «Dio stesso sembrava aver bisogno dell'attore, facendo sentire la sua voce attraverso la maschera»[184].

4. *Il* fool *e l'Innocente*

Nel Vecchio Continente la presenza a palazzo reale nei banchetti, nelle prime file dei cortei-spettacolo e nelle mascherate di un rappresentante della categoria degli *scaenici* era considerata un segno di prestigio. Ospitato a corte in qualità di addetto ai divertimenti, generalmente si vestiva in modo anomalo, vistoso, con abiti a più colori accostati verticalmente e con in testa un copricapo ornato di campanellini che ne segnalavano immediatamen-

---

[183] Cfr. A.D. Avdeev, *Maska i eë rol' v processe voznikovenija teatra*, Nauka, Moskva 1964.

[184] S. Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, cit., p. 10.

te la presenza. Esibito tra le risa dei nobili, malmenato e deriso, umiliato e compatito, quest'uomo ridicolo dall'aspetto insolito e dall'espressione stralunata del viso figurava sempre come un emarginato designato «come l'Altro, come lo Straniero, come l'Escluso»[185]. Infatti, rispetto a tanti altri servitori che non si prodigavano direttamente per il padrone, egli aveva la mansione di allietarne ogni giorno con canti e lazzi la mensa, ricevendo però come unico compenso la possibilità di sedersi ai piedi della tavola imbandita e di cibarsi degli avanzi. Per la sua diversità era spesso considerato al pari di un matto, il cui compito principale consisteva nel rassicurare i Sani, divertirli con le sue stranezze, lusingarli con le sue battute e deriderli per la loro intelligenza.

Uno dei più famosi esempi è quello del vecchio Yorick, del quale Amleto (Atto V, Scena 1) prende tra le mani il teschio che uno dei due becchini ha appena dissotterrato ricordando, con dolore, alcuni lieti episodi del passato alla corte danese. Ufficialmente delegato al gioco e allo spettacolo, questo buffone trasformava l'*essere* matto e il *fare* il matto in una professione: prendeva sulle spalle il piccolo principe, lo baciava, si esibiva in una serie di giochi che rallegravano sempre gli invitati del re. Al castello di Elsinore era la controfigura comica del sovrano, colui che oltre al divertimento aveva il compito di annunciare la verità che si oppone alla menzogna delle apparenze facendo uno sberleffo in faccia ai suoi interlocutori. Presentato tra i personaggi della tragedia shakespeariana in qualità di *fool*, rappresenta colui al quale era concessa dal monarca (e dal drammaturgo) la libertà della parola dissacrante e del commento irridente: con il suo discorso comico fatto di giochi verbali, di scioglilingua e di proverbi, era la sola persona in grado di mettere in crisi la superba saggezza delle vittime designate ai suoi *ludi*: i Potenti.

---

[185] M. FOUCAULT, *Storia della follia nell'età classica*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1994, p. 135.

Anche per gli zar costituiva un segno di potere offrire ospitalità a un artista, affidandogli il compito di dilettare i boiardi con il suo torrente di *vanitates*, la sua *gesticulatio* mimica e deformante, la sua *garrulitas* demenziale, la sua fisicità talvolta anomala e la sua liberatoria ilarità. Il collega russo di Yorick era chiamato *šut* (buffone di corte, oppure matto di corte), termine derivato dal francese *sot*[186]. Una presenza *sui generis*, questa, che con la sua tragica serietà si opponeva alla menzogna, all'elogio, alle lusinghe, all'ipocrisia del quotidiano. L'autenticità della risata, sua unica forma di attacco e di difesa, sminuiva il potere a volte unendosi all'ingiuria e alle parole blasfeme. Era aspramente biasimato dal clero ortodosso, poiché ritenuto l'incarnazione vivente del peccato e del mondo *à rebours*: poteva dire tutto e il contrario di tutto perché con il suo comportamento si poneva al di fuori di ogni regola. Portatore di tutte quelle verità inquietanti di cui la ragione dominante diffidava ma di cui comunque non poteva fare a meno, si faceva beffe del mondo circostante e, proprio per questo, non era mai considerato come gli altri – cioè normale.

Agli occhi dei sudditi la figura del sovrano appariva avvolta da un'aura di sacra regalità che solo il *fool* riusciva a umiliare e profanare detronizzandola con la sua sagacia. Varcato il *limen* del soglio imperiale, a questo *joculator regis* finì per essere riservata una privilegiata posizione di uomo di corte dinanzi al quale chi sedeva in alto correva costantemente il pericolo di precipitare in basso. *Ridentem dicere verum*. Anche nelle corti russe combinare monellerie e deridere le persone era il mestiere del buffone[187]. Nessuna vittima doveva essere esclusa dal suo gioco dello scherno, a partire dallo zar e dai suoi consiglieri: questi ultimi spesso erano chiamati, oltre che con il titolo nobiliare, anche con un epiteto burlesco come

---

[186] *Šut*, ad vocem, in M. Fasmer, *Ètimologičeskij Slovar' Russkogo Jazyka*, a cura di O.N. Trubačëv, vol. IV, Progress, Moskva 1987, pp. 491-492.

[187] A. Gazo, *Šuty i skomorochi vsech vremen i narodov*, Veče, Sankt-Peterburg 1898.

nel caso del principe F. Ju. Romodanovskij, governatore di Mosca negli anni 1695-96 e 1697-98[188].

Alle feste organizzate dai boiardi, gli ospiti spesso dimostrarono di apprezzare vivamente i numeri di intrattenimento proposti dai buffoni di corte. Secondo quanto riferito dall'ufficiale polacco S.I. Maskevič, in Russia dal 1609 al 1612, era opinione diffusa tra i nobili russi che la danza conviviale fosse un'arte degna di essere eseguita soltanto da addetti specializzati che, in occasione dei ricevimenti, con il ballo lavoravano per portare allegria tra le persone altolocate: «consideravano sconveniente per l'uomo dabbene ballare… L'uomo dabbene deve stare seduto al suo posto e divertirsi soltanto dei lazzi del buffone e non deve mai diventare un buffone per il divertimento degli altri: ciò è sconveniente!»[189] Alla indiscussa maestria degli *skomorochi* nell'intrattenimento è legata l'espressione russa *vesëlye ljudi* (gente allegra, buontemponi), con evidente allusione alla loro capacità di trasmettere con il loro mestiere la gioia di vivere[190]. In essa si riflette l'espressione *novye ljudi* (uomini nuovi), che era usata per indicare i russi cristiani e che fu introdotta – rileva l'insigne studioso D.S. Lichačëv – in seguito alla conversione del principe Vladimir[191].

La lingua russa associa a *šut* l'anglismo *kloun* (clown) e i termini *pajac* (pagliaccio) e *smešnoj čelovek* (uomo ridicolo). Un'espressione, quest'ultima, la cui eco risulta quanto mai evidente nel racconto dostoevskiano *Sogno di un uomo ridicolo*, che permette di condurre una significativa riflessione sul rapporto sapienza-stoltezza e sulle condizioni umane di chi viene considerato matto. Il problema della distinzione tra insania e normalità

---

[188] M.M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, p. 297.

[189] A.S. Famincyn, *Skomorochi na Rusi*, cit., pp. 168-169.

[190] I.S. Beljaev, *O skomorochach*, in «Vremennik imperatorskogo Moskovskogo obščestva istorii i drevnostej rossijskich», XX (1854), p. 73.

[191] D.S. Lichačëv, *Introduzione* a *Racconto dei tempi passati*, cit., p. LVIII.

è delicato e ricco di insidie che rendono difficile stabilire un ben delineato confine di distinzione tra il malato mentale, l'istrione e il santo, in quanto risulta facile riconoscere a prima vista chi è matto, ma diventa complicato distinguere se egli lo *è* realmente oppure lo *fa* di proposito, se la sua follia è reale oppure simulata – se è un vero pazzo oppure un abile attore capace di *dare spettacolo*[192]. Ne è una riprova il fatto che il matto di corte dell'età elisabettiana doveva indossare come divisa il *motley*, una specie di camicione lungo fino ai piedi intessuto di fili di tanti colori, oppure una variopinta veste cucita con pezze di diverso genere, in uso come costume di scena anche per l'attore chiamato a interpretare il *fool* shakespeariano[193]. Il suo berretto invece poteva avere due punte simili a orecchie d'asino, oppure essere a cono o a cresta di gallo (*cockscomb*) e ornato sulle estremità con piccoli sonagli[194].

Un tempo infatti erano chiamati "buffoni" non solo i giullari, ma tutte le persone con gravi problemi psicologici e i malati di mente. Anche nell'Antica Russia avevano un abbigliamento particolare costituito dalla *rubaška*, il cosiddetto "camice buffonesco", e dal *kolpak*[195], il copricapo provvisto di campanellini che nel XVII secolo fu notato da Olearius sia sulla testa degli *skomorochi* che degli *jurodivye*. La follia era infatti considerata un tratto caratterizzante non solo delle creature indigenti e deformi (ad esempio il gobbo, lo storpio, lo zoppo), ma anche della gente di teatro e

---

[192] A.A. Gvozdev, *Itogi i zadači naučnoj istorii teatra*, in *Zadači i metody izučenija iskusstv*, Academia, Sankt-Peterburg 1924, p. 119 sgg.

[193] R. Mullini, *Il Fool in Shakespeare. "A fellow of infinite jest"*, Bulzoni, Roma 1997, p. 34.

[194] *Ivi*, p. 35.

[195] *Kolpak*, ad vocem, in V.I. Dal', *Tolkovyj slovar' živago velikorusskago jazyka*, vol. II, Izdanie Knigoprodavca-Tipografa M.O. Vol'fa, Sankt-Peterburg – Moskva 1881, pp. 142-143.

dei santi stolti[196]. Questi ultimi, scrive A.D. Sinjavskij, erano una sorta di pagliacci religiosi che «si disprezzavano, dileggiavano sé stessi comportandosi come persone che avevano perduto il buon senso e l'amor proprio. In realtà erano delle nature liberate dalla tirannia del loro io peccatore e interamente consacrate a una fede che nascondevano sotto la maschera dell'idiozia o dello scandalo. Il folle in Cristo, si può dire, è il santo o il giusto in una forma intenzionalmente svilita e umoristica»[197].

Cucullus non facit monachum. La follia, spiega M. Foucault, ha trovato nel Vangelo la sua più elevata nobilitazione: «non bisogna dimenticare che il Cristo durante la sua vita umana ha come onorato la follia; egli l'ha santificata come ha santificato l'infermità guarita, il peccato perdonato, la povertà promessa alle ricchezze eterne»[198]. Segno connotante di attori e santi stolti, la follia risulta essere la maschera più efficace per magnificare la grandezza di Cristo, in quanto «questi uomini abbandonati alle potenze dell'inumano formano un'occasione eterna di glorificazione intorno a coloro che rappresentano la Saggezza eterna, intorno a colui che la incarna: in quanto essi esaltano, circondandola, la ragione che è stata negata loro e a un tempo le forniscono pretesto per umiliarsi, per riconoscere che essa non è stata accordata se non per grazia divina»[199]. La follia predilige l'arte della simulazione per rivelare la santità, come Cristo stesso ha dimostrato, poiché «non ha voluto essere circondato da lunatici, ha voluto egli stesso passare agli occhi di tutti per un demente, percorrendo così, nella sua incarnazione, tutte le miserie dell'umana decadenza: la follia diventa così la

---

[196] M.P. Pagani, *Follia/sanità-malattia. La nave dei folli veleggia in Russia*, in «La Porta d'Oriente», n.s., I (novembre 2007), n. 3, pp. 56-67.

[197] A.D. Sinjavskij, *Ivan lo Scemo*, cit., p. 301.

[198] M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, cit., p. 157.

[199] *Ivi*, p. 157.

forma ultima, l'ultimo stadio del Dio fatto uomo, prima del compimento e della liberazione della Croce»[200].

L'Innocente del dramma storico *Boris Godunov* di A.S. Puškin è la figura cristologica che meglio riassume i tratti del buffone di corte, del *fool* e del santo stolto. Composta a Michajlovskoe tra il 1824 e il tardo autunno del 1825, quest'opera è stata definita dal suo stesso autore una tragedia romantica[201], frutto di un lungo lavoro preparatorio in cui il teatro romantico e quello elisabettiano assunsero un'importanza decisamente fondamentale. In una lettera del 13 luglio 1825 indirizzata all'amico P.A. Vjazemskij, emerge l'ammirazione di Puškin per Shakespeare, a giustificazione della decisione di infrangere le leggi del teatro classico che prevedevano l'osservanza delle tre unità aristoteliche di tempo, luogo e azione: «Io ho disposto il mio lavoro secondo il sistema del nostro padre Shakespeare ed ho sacrificato sul suo altare due delle unità classiche e forse non ho conservato nemmeno l'ultima. […] Lo stile della tragedia è misto. […] Non turbato da altra influenza io ho imitato Shakespeare nella sua libera ed ampia pittura dei caratteri, nella semplice e trascurata formazione dei tipi»[202].

Simbolo del dolore e delle ingiustizie subite dal popolo russo nel cosiddetto "Periodo dei Torbidi" (1598-1613)[203], l'Innocente è un personaggio nato in uno dei tanti mercati stagionali che anche nell'Antica Russia venivano organizzati presso un luogo sacro, come spiega A.M. Ripellino:

> Durante la permanenza a Michajlovskoe Puškin soleva visitare la fiera di Svjatye Gory, aggirandosi fra le giostre e i baracconi, le altalene e le bancarelle gremite di vasellame dipinto, balocchi, pezze di indiana, falci, tovaglie a ricami. Dalla baraonda di pellegrini,

---

[200] *Ivi*, pp. 157-158.

[201] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., p. 254.

[202] *Ivi*, p. 259.

[203] N.V. Riasanovsky, *Storia della Russia*, cit., pp. 163-180.

> pitocchi, mercanti, straccioni, cantastorie e rapsodi ciechi, che si accalcavano là sotto le mura del monastero, egli trasse le figurette popolari della sua cronaca: caratterizzate nelle minuzie con un gusto che sembra precorrere i primi spettacoli del Teatro d'Arte. Ti si incidono nella memoria soprattutto i due frati cercanti Varlaam e Misail, che, per l'indole buffa e i bisticci verbali, stanno a mezzo tra i clowns di Shakespeare e i guitti dei baracconi russi, e lo stolto di Dio, lo "jurodivyj" Nikolka – cappello di ferro, che può dir tutto e smascherare i possenti, appunto perché è uno stolto[204].

Nel *Boris Godunov* le ventisei scene si susseguono senza una regolare divisione in atti. Diverse ambientazioni – il Cremlino, la Piazza Rossa, la cella del cronachista Pimën nel Monastero dei Miracoli, una taverna alla frontiera lituana, un castello polacco, il Campo delle Vergini, un bosco, una tenda – fanno da sfondo a una vicenda che si svolge nel corso di sette lunghi anni (1598-1605) coinvolgendo ben settantatré personaggi[205]. L'Innocente compare

---

[204] A.M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, Einaudi, Torino 1968, pp. 47-48.

[205] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., p. 261-262. Seguendo la suddivisione in gruppi delle scene del *Boris Godunov* proposta dal critico S.N. Durylin così si presenta l'opera: «Le prime quattro scene, che il Durylin chiama quadri della tragedia e cioè la sala del Cremlino, la Piazza Rossa, il piazzale del Monastero delle Vergini e di nuovo la sala del Cremlino formano il prologo con una relativa unità di tempo (l'anno 1598), di luogo (Mosca) e di azione (l'incoronazione di Boris Godunov). In essa sentiamo l'opposizione dei boiari, con a capo Šujskij, a Godunov e il conflitto tra Godunov che figura come eletto dal popolo e il popolo che figura averlo eletto. Il secondo gruppo di altre quattro scene, con la stessa fittizia unità di tempo (l'anno 1603) e di luogo (lo stato moscovita) presenterebbe, anche secondo Durylin, una certa unità d'azione nel complesso del quadro delle sventure piombate sullo stato moscovita e che il lettore e lo spettatore intravedono nella scena delle celle del Monastero dei Miracoli, dove il monaco Pimën scrive la sua cronaca e al novizio Griška Otrep'ev balena l'idea di prendere il posto dello zarevič che Pimën assicura essere stato ucciso per volontà di Boris; in quelle del dialogo del patriarca con l'egumeno del Monastero sulla fuga di

solo nella scena che si svolge a Mosca, nella piazza davanti alla cattedrale di Vasilij il Beato. Una vecchia gli offre in elemosina una moneta, scacciando alcuni ragazzi che lo deridono per il suo insolito e pesante copricapo:

I RAGAZZI: Nikolka, Nikolka, berretto di ferro… Trr…
LA VECCHIA: Lasciate stare in pace il beato, piccoli diavoli.
Prega, Nikolka, per me peccatrice.
L'INNOCENTE: Datemi, datemi una copeca.

Griška, in quella in cui Boris, parlando a se stesso, rivela il turbamento della sua coscienza, e in quella infine all'osteria sul confine lituano, di dove passa Griška Otrep'ev in fuga. Nel terzo gruppo di cinque scene, o seconda parte della tragedia in base all'indicazione di Puškin, all'unità di tempo (anno 1604) e di azione (la comparsa del falso Dmitrij) non corrisponde quella di luogo, svolgendosi le prime due (la casa di Šujskij e la sala del Cremlino dove si svolge il dialogo di Boris col figlio Fëdor) a Mosca, le altre tre in Polonia (a Cracovia, in casa Wiszienewski, nel castello del voivoda Mniszek a Sambar, nel giardino del castello presso la fontana), dove Griška Otrep'ev, in quanto falso Dmitrij preteso erede al trono di Mosca, è uno strumento dei piani polacchi sulla Moscovita. A questo punto della tragedia occorre ricordare che Puškin originariamente avrebbe voluto eliminare dalla tragedia stessa l'elemento amoroso, introdottosi poi con l'amore del falso Dmitrij per Marina, la figlia del potente voevoda di Mniszek, senza che però vi prendesse il posto di "pernio tematico". La scena che diremo di amore tra il falso Dmitrij e Marina presso la fontana nel giardino, divenne più tardi, quando si cominciò a rappresentare il *Boris* per singole scene, una delle più popolari. Nessuna possibilità di più unità nella cosiddetta terza parte della tragedia, composta di sei scene (il confine lituano, Mosca, Novgorod-Severskij, di nuovo Mosca, Sevsk e la foresta) nelle quali gli avvenimenti si susseguono precipitosamente con l'avvicinarsi dei reggimenti polacchi al confine lituano, mentre lo zar a Mosca si consiglia con i boiardi e il Patriarca, e più innanzi con la grande battaglia che dà l'illusione della vittoria al falso Dmitrij, mentre il popolo, nella piazza della Cattedrale a Mosca rivela la sua ostilità a Boris, e infine con la sconfitta di Dmitrij e la grande incognita del domani. Nelle ultime quattro scene, la quarta parte cioè della tragedia, la morte di Boris segna il primo momento dell'epilogo, la rivolta del popolo il secondo momento».

LA VECCHIA: Eccoti una copeca. Ricordati di me nella preghiera.
L'INNOCENTE: *(siede a terra e canta)*
La luna splende
il gattino piange
jurodivyj, alzati e prega Dio![206]

Nell'Innocente del *Boris Godunov* si riflette in modo evidente l'immagine del santo stolto Ioann "Berretto di ferro". Da una lettera del 17 agosto 1825 inviata a V.A. Žukovskij emerge l'interesse di Puškin per l'agiografia, preziosa fonte per il suo lavoro di drammaturgo: «Non potrebbe mandarmi la *Vita* di Železnyj Kolpak o la *Vita* di qualche altro *jurodivyj*?»[207] Un'altra epistola del 13/15 settembre 1825 mandata al principe Vjazemskij rivela anche l'importanza dei tomi decimo e undicesimo della *Storia dello Stato Russo* di N.M. Karamzin, al quale Puškin ha dedicato la sua tragedia romantica:

> Ringrazio Karamzin per lo *jurodivyj*. L'episodio viene primamente narrato in Karamzin, difatti, ma non penso debba mettermi anch'io a fare lo *jurodivyj*. Ringrazio Karamzin per il colbacco di ferro che mi manda; in cambio gli manderò il mio a colori: sono stufo di portarlo. In effetti penso non sia il caso che anch'io entri nella schiera degli *jurodivye*. Così mi conquisterò forse la beatitudine[208].

---

[206] A.S. Puškin, *Boris Godunov*, Akademičeskij Proekt, Sankt-Peterburg 1996, pp. 87-88. Le concordanze puškiniane rivelano che questo è l'unico verso in tutta la produzione letteraria del poeta in cui ricorre la parola *jurodivyj*. Vedi *Pushkin. A concordance to the poetry*, a cura di J.T. Shaw, vol. 2, Slavica, Columbus (Ohio) 1985, p. 1259.

[207] E. Bazzarelli, *Musorgskij, Puskin e il tema dell'"Innocente"*, cit., pp. 188-189.

[208] *Ivi*, p. 189.

Le agiografie raccontano che, al centro di una sanguinosa lotta per la successione al trono, lo zar Boris Godunov fu pubblicamente rimproverato da “Berretto di ferro” per le sue nefandezze. Un giorno, infatti, questi lo vide passare per strada e gli disse ad alta voce: «Uomo savio, discerni l’operato divino; Dio aspetta a lungo, ma colpisce dolorosamente»[209]. Probabilmente fu questo l’episodio che ispirò a Puškin la scena dell’incontro tra lo zar e l’Innocente sulla Piazza Rossa:

> L’INNOCENTE: Boris! Boris! I ragazzi offendono Nikolka.
> LO ZAR: Dategli l’elemosina! Perché piange?
> L’INNOCENTE: Questi ragazzini offendono Nikolka…
> Ordina di tagliare loro la gola come sgozzasti il piccolo *zarevič*.
> I BOIARDI: Va’ via, mentecatto! Prendete lo scemo!
> LO ZAR: Lasciatelo stare. Prega per me, povero Nikolka. *(Esce)*.
> L’INNOCENTE: *(gli grida dietro)* No, no! Non si può pregare per il re Erode – la Madre di Dio non lo permette[210].

Il dramma puškiniano fu magistralmente musicato da M.P. Musorgskij. Lo smascheramento che il drammaturgo fa coraggiosamente effettuare all’Innocente è ripreso anche dal compositore: per entrambi, esprime la *vox populi* inorridita per la gestione impazzita del potere, l’intimo tormento per la colpa del sovrano, la punizione celeste per l’ambizione e la ferocia, l’anatema futuro del compimento della vendetta divina. Le sanguinose lotte del “Periodo dei Torbidi” per la successione al trono si risolsero – come noto – con l’ascesa della dinastia Romanov. Anche in questo caso si verificarono momenti di contatto e di confronto tra il sovrano e l’ultimo dei suoi sudditi: ad esempio lo zar Aleksej Michajlovič ospitò per anni nel suo palazzo Vavila (chiamato anche Vasilij), un

---

[209] ARCHIMANDRIT IGNATIJ, *Kratkie opisanija russkich svjatych*, vol. II, Tipografija I. Glazunova, Sankt-Peterburg 1875, pp. 130-131.

[210] A.S. PUŠKIN, *Boris Godunov*, cit., pp. 88-89.

folle in Cristo che divenne uno dei suoi più affezionati buffoni di corte, morto il 3 maggio 1652[211].

L'Innocente divenne oggetto di un aneddoto un tempo assai diffuso in Russia, che ne testimonia la notevole fortuna teatrale: «Mérimée chiede a Turgenev se è d'accordo nell'adottare *innocent*, che traduce approssimativamente il vocabolo russo *jurodivyj*. Questo calco ebbe effettivamente successo: il tipico mendicante russo anche nei libretti italiani del *Boris Godunov* si chiama *innocente*»[212].

Definito da A.M. Ripellino «variante tragica di Petruška»[213], l'Innocente è anche passato dal sipario del dramma storico alle tende colorate del teatrino di legno. Nella lingua russa infatti il buffone religioso trova il suo corrispettivo secolare nel buffone di corte, indicato con il sostantivo *šut*:[214] a sua volta, quest'ultimo ha come sinonimo *durak*[215], già incontrato nelle fiabe e nella cultura popolare. Ne è una riprova il fatto che il *kolpak*, il tipico copricapo giullaresco e dei santi stolti, poteva essere chiamato anche *šutovskoj kolpak* (berretto da *šut*), oppure *durackij kolpak* (berretto da *durak*). Con *ploščadnoj šut*[216] il russo designa invece il buffone di piazza, specializzato nel cosiddetto *zrelišče na jarmarkach*[217] – ovvero lo spettacolo di fiera. Follia e giulleria sono anche i tratti essenzia-

---

211 *Sobranie pisem carja Alekseja Michajloviča*, a cura di P.I. Bartenev, Tipografija V. Got'e, Moskva 1856, p. 167.

212 *Lettres de Prosper Mérimée à Madame de Beaulaincourt*, a cura di M. Parturier, Calmann-Lévy, Paris 1936, p. XXVIII. Citato in B. Terracini, *Conflitti di lingue e di culture*, Einaudi, Torino 1996, p. 75.

213 A.M. Ripellino, *Letteratura come itinerario nel meraviglioso*, cit., p. 48.

214 *Šut*, ad vocem, in *Teatral'naja Ènciklopedija*, vol. V, Sovetskaja Ènciklopedija, Moskva 1967, coll. 946-947.

215 *Durak*, ad vocem, in A.G. Preobraženskij, *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, tomo II, cit., p. 112.

216 *Gaer*, ad vocem, in A.G. Preobraženskij, *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, tomo I, cit., p. 114.

217 *Balagan*, ad vocem, in A.G. Preobraženskij, *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, tomo I, cit., p. 13.

li delle sue maschere più rappresentative, *Arlekin* (Arlecchino) e *Gaer* (Gaer), che del *fool* e dell'Innocente sono, insieme a Petruška, la più nota trasposizione popolare.

«Impara l'arte e mettila da parte», recita il proverbio. Nessuno, nelle piazze dell'Antica Russia, conosceva questa verità meglio degli straordinari *saltatores in banco* che spesso aiutavano i cerusici e i dentisti ad attirare i clienti, pubblicizzavano qualche prodotto per conto dei mercanti, oppure cercavano di vendere stampe, almanacchi e lunari ai passanti. Questo fu, secondo lo studioso V.N. Vsevolodskij-Gerngross, l'ambiente scenico in cui si manifestò con maggiore evidenza l'influsso della Commedia dell'Arte italiana[218]. Dal canto suo, P.N. Berkov sostiene invece che «il buffone-Gaer-Arlecchino è creazione del teatro popolare russo anche se a volte porta nomi stranieri»[219]. Secondo M. Fasmer il suo nome deriva dal germanico *geiger* (violinista)[220], a ricordo delle sue esibizioni pubbliche con questo strumento, mentre secondo A.G. Preobraženskij potrebbe essere legato all'italiano *gaio* o al francese *gaillard* (gagliardo), per il suo vivacissimo carattere[221]. Personaggio comico delle farse popolari, «Gaer era il protagonista di piccole *pièces* che si concludevano con una zuffa»[222] e che il pubblico finì per assimilare a vere e proprie "arlecchinate", vista la sua evidente somiglianza con il primo Zanni della Commedia dell'Arte.

---

[218] V.N. Vsevolodskij-Gerngross, *Istorija russkogo teatra*, vol. I, TEA-Kino-Pečat, Moskva-Leningrad 1929, pp. 91-92.

[219] P.N. Berkov, *Russkaja narodnaja drama XVII-XIX vv.*, Iskusstvo, Moskva 1953, p. 18.

[220] *Gaer*, ad vocem, in M. Fasmer, *Ètimologičeskij Slovar' Russkogo Jazyka*, vol. I, cit., pp. 382.

[221] *Gaer*, ad vocem, in A.G. Preobraženskij, *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, tomo I, cit., p. 114.

[222] M.C. Pesenti, *Arlecchino e Gaer nel teatro dilettantesco russo del Settecento: contatti e intersezioni in un repertorio teatrale*, Guerini Scientifica, Milano 1996, p. 55.

Le tradizionali fiere russe che si svolgevano sin dai tempi più antichi nelle settimane di Carnevale e di Pasqua costituivano per gli *skomorochi* delle preziose occasioni di ritrovo del popolo da utilizzare per la realizzazione dei loro spettacoli, replicando fino a cinque o sei volte al giorno la "commedia di Petruška". Tuttavia, il loro *theatrum portatile* non era la sola attrattiva di piazza del paese poiché ad esso era di sovente affiancato il *balagan* – la baracca dei saltimbanchi. Il linguista M. Fasmer ritiene che *balagan* derivi dal turco *balaχanä*, termine che indica una stanza aperta al piano superiore[223]. Chiamato anche *barak* (baracca) e *balagan teatr* (teatro da baraccone), era un ambiente aperto appositamente creato per la recitazione su un piano rialzato rispetto al pubblico, come si riflette anche nel sinonimo *balkon* (balcone). Dal diminutivo *balagančik* prende il titolo *La baracchetta dei saltimbanchi*[224], il primo dramma

---

[223] *Balagan*, ad vocem, in M. FASMER, *Ètimologičeskij Slovar' Russkogo Jazyka*, vol. I, cit., p. 112.

[224] E. LO GATTO, *Storia del teatro russo*, vol. II, cit., p. 153: «La scena de *La baracchetta dei saltimbanchi*, come dice lo stesso Blok, "è la solita stanza di palcoscenico a tre pareti, una finestra e una porta. Presso il tavolo illuminato, concentrati in sé, siedono mistici di ambo i sessi, in redingote e abiti alla moda. Un po' più in là presso la finestra siede Pierrot in larga veste bianca, sognante, sconvolto, pallido, senza baffi e senza ciglia, come tutti i Pierrot". I mistici aspettano un'apparizione celeste, Pierrot aspetta Colombina, che lo ha tradito, come egli stesso dice, interrotto però dall'autore che nega le sue parole. Ma all'improvviso appare una ragazza bella e in bianco, davanti alla quale s'inginocchia Pierrot estasiato. Egli afferma che è Colombina; i mistici discutono se non sia la morte. Ma appare Arlecchino, dietro il quale corre Pierrot mentre l'autore protesta che il dramma si svolge diversamente da come egli l'aveva concepito. Ma dopo varie altre vicende di sapore e colorito mistico appare davvero Colombina e Pierrot, in mezzo ad un coro di maschere sta per avvicinarsi a lei, quando nuovamente si intromette l'autore che sembra lieto dell'incontro degli innamorati dopo la lunga separazione. Ma un colpo di vento sconvolge tutte le decorazioni della scena, le maschere fuggono e Pierrot rimane solo e si conforta zufolando una canzone sulla sua triste vita e su Colombina».

lirico del poeta A.A. Blok, ricavato da una sua omonima composizione poetica del luglio 1905 e allestito da V.E. Mejerchol'd al "Teatro Kommissarževskaja" di San Pietroburgo il 31 dicembre 1906, suscitando grandi polemiche in quanto considerato una sarcastica parodia del periodo appena precedente alla Rivoluzione[225].

Come il *vertep*, anche il *balagan* nacque per divertire il popolo in due periodi dell'anno liturgico ortodosso molto importanti, quello carnascialesco e quello pasquale: infatti è detto anche *šalaš* (capanna), in ricordo della stalla di Betlemme dei burattinai[226]. Famose sono le baracche dei saltimbanchi volute da Pietro I il Grande a Mosca e dintorni nell'anno 1700, nelle quali recitavano attori stranieri fatti appositamente giungere in Russia. Era, questo, un segno di apertura del sovrano riformatore verso l'Occidente, un'avvisaglia delle sue riforme che investirono tutti i campi e le istituzioni della vita sociale, dalla Chiesa al teatro. Con le sue tirate burlesche in rima, le sue facezie, le sue battute e i suoi motti di spirito declamati da uno specifico balcone che permetteva la recitazione su due livelli, Gaer era diventato la principale attrazione del *balagan*[227]. Tale successo di pubblico è testimoniato dai termini *balaganščik* (artista del *balagan*) e *balagur* (burlone, mattacchione), che ben presto divenne sinonimo di Gaer e, di riflesso, di Arlecchino. Da qui il verbo *balagurit'* (dire sciocchezze), analogo al verbo *šutit'* (dire stupidate, ma anche fare lo stupido).

Col tempo Arlecchino e Gaer iniziarono a essere chiamati *balagannye dedy* (i nonni del *balagan*)[228] e divennero anche i tipici imbonitori del *raëk*, una delle più spettacolari attrazioni delle fiere

---

[225] Cfr. È.V. Pomeranceva, *A. Blok i fol'klor*, in «Russkij fol'klor», III (1958), pp. 203-224.

[226] *Balagan*, ad vocem, in A.G. Preobraženskij, *Ètimologičeskij slovar' russkogo jazyka*, tomo I, cit., p. 13.

[227] Ju.A. Dmitriev, *Na starom Moskovskom guljanii*, in «Teatral'nyj almanach», VI (1947), p. 354.

[228] E.A. Warner, *The Russian folk theatre*, cit., p. 121.

russe del XIX secolo[229]. Con questo termine, che deriva dal russo *raj* (Paradiso), inizialmente si indicava una variante del teatro di marionette formato da una cassetta in legno nella quale si mostravano processioni allegoriche di effetto, aperte da un bizzarro personaggio che faceva il suo ingresso in scena recitando interminabili monologhi in rima: memorabili furono, ad esempio, le rappresentazioni offerte al pubblico pietroburghese durante il Carnevale del 1880[230].

Nella terminologia teatrale russa il vocabolo *raëk* indica anche quella che in italiano è chiamata "piccionaia", cioè la zona dell'edificio teatrale sotto il tetto, che simbolicamente avvicina più di ogni altra gli spettatori al Paradiso[231]. A questo si ispirarono le prime proiezioni offerte al pubblico convenuto alla baracca – vasto ma quasi sempre incolto – realizzate con due o più lenti di ingrandimento nel cui interno scorreva una striscia di immagini raffiguranti episodi biblici, ma anche avvenimenti storici e scene d'effetto[232]. Questo nuovo genere spettacolare favorì la nascita di una nuova categoria di *skomorochi*, detti *raëšniki* (panoramisti). Chiamata anche *potešnaja panorama* (panorama divertente), questa attrazione ebbe tra le sue prime scene mobili proprio quella relativa alla cacciata dal giardino dell'Eden di Adamo ed Eva, nel ricordo del luogo sacro da cui traeva il nome[233].

Gli artisti che animavano le fiere furono gli ultimi rappresentanti della *jonglerie* russa: la Rivoluzione spazzò via questo mondo fatto di teatranti raminghi e di maschere che, per la sua intima na-

---

[229] *Raëk*, ad vocem, in *Teatral'naja Ènciklopedija*, vol. IV, cit., col. 516.

[230] A. Ja. Alekseev-Jakovlev, *Russkie narodnye guljan'ja*, a cura di E.M. Kuznecov, Iskusstvo, Leningrad-Moskva 1948, pp. 118-120.

[231] *Raëk*, ad vocem, in M. Fasmer, *Ètimologičeskij Slovar' Russkogo Jazyka*, a cura di O.N. Trubačëv, vol. II, Progress, Moskva 1987, p. 432.

[232] A.M. Konečnyj, *Raëk – narodnaja zabava*, in «Dekorativnoe iskusstvo», n. 9, 1986, pp. 13-15.

[233] E.A. Warner, *The Russian folk theatre*, cit., p. 121.

tura, al sacro faceva costantemente riferimento e dunque si doveva a tutti i costi distruggere o cercare di cancellare per sempre. Ma la sua memoria riuscì faticosamente a sopravvivere grazie al pubblico che era riuscito ad ammirare e ad applaudire gli *skomorochi*, e che dalle loro rappresentazioni aveva tratto la forza di andare avanti, imparando a sorridere e a gioire delle piccole cose nella difficile vita di ogni giorno[234]. Questo affascinante squarcio del passato della Russia fu come un grande fuoco costretto a soffocare le cui vivacissime scintille, però, riuscirono comunque a brillare di luce propria lungo gli imprevedibili sentieri dell'arte.

5. *Non abbandonarci alla tentazione*

Il "giullare del diavolo"[235] è colui che, attraverso la sua arte, riesce a indurre in tentazione anche gli spiriti più forti. Lo studio del legame tra teatro e santità aiuta a mettere a fuoco alcuni aspetti del problema del male e della sua percezione nell'Antica Russia. Il *Racconto dei tempi passati* riporta la vicenda di Isaakij da Kiev, storicamente considerato il primo folle in Cristo russo, che è molto importante per capire la diabolica negatività comunemente associata agli *skomorochi* e alla loro arte[236].

Va detto che Isaakij prima di distribuire i suoi beni ai poveri, di indossare il saio e assumere questo nome monastico, si chiamava

---

[234] Cfr. T.M. Akimova, *Russkaja ustnaja narodnaja drama i russkij narodnyj teatr v issledovanijach sovetskich fol'kloristov*, in «Sovetskaja Ètnografija», n. 5, pp. 154-160.

[235] *Giullare*, ad vocem, in S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, vol. VI, Utet, Torino 1970, p. 882.

[236] Tra gli studi recenti sui documenti antico-russi in cui è attestata la presenza dei giullari, si segnala il monumentale volume *Skomorochi v pamjatnikach pis'mennosti*, a cura di Z.I. Vlasova e E.P. Frènsis, Nestor-Istorija, Sankt Peterburg 2007.

Čern, «era ricco, ed era un mercante, nativo di Toropec»[237], una città situata tra Novgorod e Smolensk. Chiese al santo monaco Antonij di prendere i voti al Monastero delle Grotte di Kiev e cominciò a condurre «una vita rigida: indossò il cilicio, e ordinò di comprare per lui un bue, e ne scorticò la pelle e la indossò come cilicio, e su di lui si seccò la grassa pelle»[238]. Si rifugiò in una piccola cella in isolamento totale, meritandosi dai confratelli l'appellativo di *zatvornik* (recluso), tramandato dalle agiografie. Aveva rinunciato al sonno, versava amare lacrime di pentimento, beveva pochissima acqua e si nutriva di una sola *prosfora* (il pane eucaristico) al giorno, che gli veniva allungata dall'egumeno attraverso una stretta feritoia che rappresentava il suo unico contatto con l'esterno, la sua unica apertura verso il mondo.

Isaakij trascorse nella sua cella sette anni, «senza uscire mai alla luce, e senza coricarsi mai, ma restando seduto dormiva un po'. E secondo l'abitudine, calata la sera, si metteva in ginocchio a cantare i salmi, fino alla mezzanotte; allorché era stanco, sedeva su di una panca»[239]. In questo modo, credeva di vivere isolato da tutti i pericoli e le tentazioni…

Anno 1074. Una notte brillò nella sua cella una luce sfolgorante e gli si avvicinarono «due giovani belli, splendevano i visi loro come il sole»[240]. Erano demoni che, assunte le sembianze umane e indossato il costume giullaresco, cercavano di farlo cadere nel peccato. Gli dissero: «O Isaakij! Noi siamo gli angeli, ed ecco che Cristo viene a te, cadi in ginocchio dinanzi a lui»[241]. Era un tranello, ma Isaakij «non comprese l'opera del demone, né ricordò di segnarsi con la croce, perciò allorché essi entrarono si inginocchiò,

---

[237] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 109.
[238] *Ivi*, p. 109.
[239] *Ivi*, p. 110
[240] *Ivi*, p. 110.
[241] *Ivi*, p. 110.

come dinanzi a Cristo, dinanzi all'opera del demone»[242]. Nel giro di pochi minuti si ritrovò circondato e «uno dei demoni, appellandosi Cristo»[243], disse: «Prendete le zampogne, le buccine e le *gusli*, e sonate e Isaakij danzerà per noi»[244].

Il monaco fu così costretto a esibirsi in una sfrenata danza notturna: «Ed echeggiarono le zampogne e le *gusli* e le buccine, e cominciarono ad accompagnarlo sonando. E, estenuatolo, lo lasciarono appena vivo, e se ne andarono beffandolo»[245]. Nel giro di una notte, Isaakij passò da un eccesso all'altro: dal silenzio totale[246] unito all'assenza di movimento fisico, al fragore delle chiassose musiche, dei canti e delle danze giullaresche[247]. Questa inattesa visita notturna, definita dal cronista Nestore «opera del demone»[248], infranse all'improvviso la placida quiete nella quale Isaakij aveva volontariamente vissuto per anni, turbando molto la sua mente e il suo cuore[249]. Da quel momento, cadde in un profondo stato di debolezza e di deperimento fisico: «senza assaggiare pane né acqua, né ortaggi, né alcun altro cibo, senza articolare la lingua, muto e sordo giacque per due anni»[250].

L'inganno in cui cadde il monaco Isaakij risulta ancor più evidente se si considera il fatto che, nell'Antica Russia, i *gusli* erano

[242] *Ivi*, p. 110.

[243] *Ivi*, p. 110.

[244] *Ivi*, p. 110.

[245] *Ivi*, p. 110.

[246] Il silenzio non era un semplice modo evitare di comunicare con il mondo, ma una *bona taciturnitas* che la traduzione agiografica antico-russa spesso attesta. Vedi N. CHALLIS – H.W. DEWEY, *The Blessed Fools of Old Russia*, in «Jahrbücher für Geschichte Osteuropas», XXII (1974), p. 3.

[247] M.P. PAGANI, *La lingua del diavolo. Testi giullareschi russi*, in «Testo a Fronte», n. 26, giugno 2002, pp. 55-67.

[248] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 110.

[249] Vedi *Christian Demonology and Popular Mythology*, a cura di G. Klaniczay e É. Pócs, Central European University Press, Budapest 2006, p. 45 sgg.

[250] *Racconto dei tempi passati*, cit., pp. 110-111.

presenti anche in ambito religioso: lo attestano, ad esempio, le narrazioni agiografiche, le miniature e le icone. Con i *gusli* si potevano far conoscere le celesti melodie del Paradiso, e perciò erano spesso raffigurati in mano agli angeli o al Re Davide nell'atto di intonare i cantici spirituali[251].

Alla performance giullaresca si lega il verbo russo *igrat'*, che designa sia l'atto del suonare uno strumento musicale sia quello del recitare e, più in generale, quello del giocare. Il seducente utilizzo dei *gusli* permette di capire meglio l'aura demoniaca che, nella cultura antico-russa, era di solito associata agli *skomorochi*[252]. Nella tradizione popolare, infatti, i *gusli* potevano anche diventare *instrumenta damnationis* il cui suono era pericolosamente in grado di provocare la follia. Così recita un avvertimento riportato in una fiaba della regione di Vjatka: «Se riuscirai ad ascoltarli per tre ore senza uscire di senno riceverai in dono i *gusli* che suonano da soli; se uscirai di senno invece perderai la testa…»[253]. Ma il protagonista – si legge – non riuscì a resistere nemmeno un quarto d'ora e impazzì.

Al già menzionato A.S. Famincyn si devono i principali studi relativi all'utilizzo dei *gusli* nella musica antico-russa[254]. Nel 1995 è stata realizzata la prima ristampa anastatica di tre sue pregevoli monografie, uscite a San Pietroburgo tra il 1889 e il 1891: una

---

[251] G.P. Fedotov, *Stichi duchovnye. Russkaja narodnaja vera po duchovnym sticham*, Progress, Moskva 1991.

[252] M.P. Pagani, *Danze sfrenate e demoniache risate: Isaakij da Kiev e i giullari*, in *Agiografia e culture popolari – Hagiography and Popular Cultures. In ricordo di Pietro Boglioni*, Atti del VII Convegno Internazionale (Verona, 28-30 ottobre 2010), a cura di P. Golinelli, Clueb, Bologna 2012, pp. 257-266.

[253] V. Ja. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, Newton, Roma 1992, p. 211.

[254] Cfr. M.P. Pagani, *Andrej Rublëv, il giullare, la musica antico-russa*, in *Andrej Tarkovskij e la musica*, a cura di R. Calabretto, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2010, pp. 99-112.

sugli *skomorochi*[255], una sui *gusli*[256], e una sulla *domra* e alcuni altri importanti strumenti a corda della tradizione musicale popolare antico-russa[257].

Nella prefazione alla monografia sui *gusli*, datata marzo 1890, lo studioso sottolinea la necessità di studiare la musica antico-russa utilizzando sia le fonti storiche che le attestazioni della tradizione popolare – soprattutto i canti epici (*byline*) e le antiche melodie trasmesse oralmente per secoli. Ricostruendo l'evoluzione storica dei *gusli*, egli sottolinea il pressoché costante mantenimento di ridotte dimensioni e peso, che ne agevolava il trasporto durante le peregrinazioni artistiche dei giullari. Inoltre parla dei *gusli* in relazione agli analoghi strumenti della tradizione finlandese (i *kantele*), estone (i *kannel*), lituana (i *kankles*), lettone (i *kuakles*), che prevedevano anche l'uso di un archetto o del plettro. I *gusli* della tradizione musicale antico-russa erano a corda pizzicata e si suonavano soltanto con le dita, da seduti. Quando Famincyn svolse le sue ricerche e pubblicò la sua monografia, ebbe la possibilità di studiare un prezioso e assai raro esemplare che era conservato al Museo del Conservatorio di San Pietroburgo.

Agli occhi dei non esperti – precisa il musicologo – i *gusli* erano talvolta confondibili con il salterio; delle piccole modifiche strutturali potevano renderli utilizzabili come *gusli*-salterio, per poi passare ai cembali. Alla trasmissione orale o con scrittura manoscritta delle melodie per *gusli* si affiancò, a partire dal XIX secolo, l'uso degli spartiti a stampa. Inoltre, nelle biblioteche imperiali russe, gli amatori presero l'abitudine di radunarsi e di suonare insieme,

---

[255] A.S. Famincyn, *Skomorochi na Rusi*, Tipografija É. Arngol'da, Sankt-Peterburg 1889.

[256] A.S. Famincyn, *Gusli. Russkij narodnyj muzykal'nyj instrument*, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, Sankt-Peterburg 1890.

[257] A.S. Famincyn, *Domra i srodnye ej muzykal'nye instrumenty russkogo naroda (balalajka, kobza, bandura, torban, gitara)*, Tipografija É. Arngol'da, Sankt-Peterburg 1891.

dando così vita alle prime "scuole" pubbliche in cui era tenuto vivo il ricordo dell'affascinate e antico mestiere del *gusljar* – ovvero il suonatore di *gusli*. Termine, quest'ultimo, che si è già visto essere tra i sinonimi di *skomoroch*.

Tutto questo permette di capire la valenza di alcuni proverbi russi: «Dello *skomoroch* la danza è sempre un'esultanza», «Non insegnare a ballare a uno *skomoroch*», «Tutti danzano, ma nessuno lo fa come lo *skomoroch*». Ciò permette anche di comprendere la portata del potere seduttivo e del conseguente stordimento esistenziale vissuto dal monaco Isaakij.

Accudito con ogni premura dal confratello Feodosij di Pečersk (santo festeggiato il 3 maggio che lo storico G.P. Fedotov definisce «il padre del monachesimo russo»)[258], durante il terzo anno di malattia Isaakij «cominciò a parlare e a sentire e prese a reggersi sulle gambe come un bimbo, e cominciò a camminare. E disdegnava di andare in chiesa, fu necessario forzarlo ad andare in chiesa, e così a poco a poco lo abituarono»[259]. Avvezzo a consumare sempre i suoi miseri pasti in cella e nella più completa solitudine, si ritrovò costretto a frequentare il refettorio, sentendosi inizialmente a disagio: «quando lo abituarono ad andare alla mensa, prendeva posto lontano dai fratelli, gli ponevano dinanzi il pane e non lo prendeva, se non glielo mettevano in mano»[260]. La presenza degli altri monaci continuava a metterlo in soggezione: «restò un'intera settimana senza mangiare, e a poco a poco guardandosi intorno prese a mangiare il pane, così imparò a mangiare, e così lo salvò Feodosij dalle mene diaboliche»[261].

Ristabilitosi definitivamente, Isaakij riprese la severa vita monastica drasticamente interrotta pochi anni prima. Dopo la morte di Feodosij, però, cominciò a sentirsi ancora in pericolo. Consa-

---

[258] G.P. Fedotov, *I santi dell'antica Russia*, cit., p. 54.

[259] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 111.

[260] *Ivi*, p. 111.

[261] *Ivi*, p. 111.

pevole di essere anche rimasto orfano del padre spirituale che lo aveva salvato, decise di cambiare campo di battaglia per combattere meglio contro la tentazione: «Tu mi hai già fatto morire, o demonio, mentre io sedevo in un posto solitario; ma io non mi chiuderò più nella grotta, e ti vincerò andando nel monastero»[262]. I confratelli assistettero dunque alla sua trasformazione da *zatvornik* a *jurodivyj*, cioè da recluso a folle in Cristo:

> Ed indossò il cilicio e sul cilicio un ruvido cappotto, e prese a fare stravaganze, e prese ad aiutare i cuochi a cucinare per i fratelli. E prima di tutti si recava alla funzione del mattino e stava lì fermo ed immobile. Al sopraggiungere dell'inverno e degli aspri geli, metteva le scarpe con le suole consumate, tanto che gli si gelavano i piedi al contatto del pavimento di pietra, e non muoveva i piedi, fin quando non si finiva di cantare il mattutino. E dopo il mattutino andava in cucina, e preparava il fuoco, l'acqua, la legna e poi arrivavano gli altri fratelli cuochi[263].

Va notato che quello di Isaakij da Kiev è anche il primo esempio russo di santa follia in ambito monastico. Tale precisazione è molto importante, poiché storicamente è attestata in Russia anche una notevole espressione laica. La distinzione tra il santo folle/monaco e il santo folle/laico ha un primo fondamentale riscontro nell'abbigliamento: uno indossa un saio logoro e scucito (le icone di solito presentano anche Isaakij in questo modo); l'altro è quasi nudo, con barba e capelli incolti, coperto di pesanti catene[264].

Isaakij aveva capito che la simulazione di insania era l'unica soluzione per vincere le tentazioni e preservare intatto il suo desiderio di condurre una *vita sancta* di fronte alla *invidia dia-*

---

[262] *Ivi*, p. 111.

[263] *Ivi*, p. 111.

[264] Cfr. I. Gagliardi, *Novellus pazzus. Storia di santi medievali tra il Mar Caspio e il Mar Mediterraneo (secc. 4-14)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2017.

boli. Deriso per la sua goffaggine di sguattero nelle cucine del monastero, un giorno riuscì ad acciuffare tra le mani un corvo nero, ubbidendo al ridicolo comando di un confratello cuoco. L'episodio, però, accrebbe la rispettabilità di tutti i monaci nei suoi confronti: Isaakij, cercando di evitare qualsiasi manifestazione di stima, «cominciò a fare stravaganze, e prese a nuocere ora all'egumeno, ora agli altri fratelli, ora al laico, tanto che gli altri erano costretti a castigarlo. E prese ad andare per il mondo facendo stravaganze»[265].

Questo «andare per il mondo facendo stravaganze» è un dettaglio alquanto significativo tramandato dal cronista Nestore: significa che Isaakij ha cominciato a vivere da santo folle anche *fuori* le mura del Monastero delle Grotte di Kiev. Con il verbo russo *jurodstvovat'* gli agiografi indicano il comportarsi da folle in Cristo: esso, però, non implica necessariamente una descrizione approfondita dei suoi paradossali discorsi e delle sue stravaganti azioni fisiche[266]. Questa forma di "pudore" nell'esporre i dettagli comportamentali di un santo folle (ma spesso anche di "censura" da parte degli agiografi nel descrivere atti sconvenienti quali l'uso di imprecazioni, il contatto con le prostitute, l'infrazione del digiuno quaresimale ecc.) è implicitamente confermata dallo stesso Nestore, che conobbe Isaakij di persona: «E molte altre cose raccontavano di lui, di cui io stesso fui testimone»[267].

In giro per il mondo, ovvero fuori dalle mura del suo monastero, Isaakij riuscì ad attirare molti giovani: li seguì nella direzione spirituale, li incoraggiò ad abbracciare la vita monastica e li vestì

---

265 *Ivi*, p. 111.

266 M.P. Pagani, *The Paradoxical "Show" of the Holy Fool / Il paradossale "show" del santo folle*, in *Otherness/Alterità*, edited by / a cura di A. Bianco, Aracne Editrice, Roma 2012, pp. 49-56 (in inglese) e pp. 133-140 (in italiano).

267 *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 112.

egli stesso del saio[268]. Ciò comportò inevitabilmente le accese rimostranze dei genitori e dei religiosi, ma «egli tutto questo sopportava, ricevendo il castigo e sopportando la nudità e il freddo giorno e notte»[269]. Il pericolo era sempre in agguato, ma alla fine Isaakij «ebbe la vittoria sui demoni, come se fossero mosche, non avendo alcun timore delle loro intimidazioni e delle loro apparizioni»[270].

Infatti per altri tre anni il monaco fu visitato nella notte: «più volte i demoni gli fecero del male»[271], ma furono sempre sconfitti con la forza della fede e con il segno della croce. La maschera della *sacra stultitia* permise a Isaakij di riconoscere tutti i travestimenti del nemico: «altre volte lo spaventarono sotto le sembianze di orso, altre volte di bestia feroce, o di bue, o di serpente che veniva strisciando verso di lui, o di rospi, o di topi, o di varie specie di rettili»[272]. Ma fu tutto inutile, in quanto egli uscì trionfante da quella lotta e disse ai suoi astuti nemici: «La prima volta mi vinceste sotto le sembianze di Gesù Cristo e di angeli, pur non essendone degni; ma ora apparite, come meritate, nelle spoglie di bestie feroci, e di animali, e di serpenti, e di rettili, proprio come siete voi: odiosi e brutti a vedersi»[273].

Va notato che, anche a distanza di anni, il momento della tentazione resta sempre la notte. Isaakij ormai l'aveva capito, e durante una delle sue lotte – sempre facendosi il segno della croce – disse agli avversari: «Se voi foste uomini, verreste di giorno, ma voi siete

---

[268] Cfr. M.P. Pagani, *Il buon consiglio del santo folle*, in *Direzione spirituale e agiografia: dalla biografia classica alle vite dei santi dell'età moderna*, a cura di M. Catto – I. Gagliardi – R.M. Parrinello, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 293-307.

[269] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 111.

[270] *Ivi*, p. 112.

[271] *Ivi*, p. 112.

[272] *Ivi*, p. 112.

[273] *Ivi*, p. 112.

tenebre, e nelle tenebre andate, e le tenebre vi prenderanno»[274]. A partire da quel momento, le tentazioni demoniache cessarono: il monaco aveva combattuto e resistito per tre anni[275]. Dopo aver definitivamente sconfitto il maligno, Isaakij smise di vivere da folle in Cristo e tornò con accresciuto slancio alla vita di reclusione monastica che aveva inizialmente scelto: «Quindi prese a vivere con fede più salda e ad osservare la continenza, il digiuno e la veglia»[276].

A conti fatti, il monaco visse due anni di malattia e un anno di convalescenza dopo la prima sconvolgente visita notturna dei demoni-giullari, e poi tre anni da folle in Cristo e di combattimento ascetico. Ciò permette anche di riflettere su un aspetto storicamente abbastanza frequente nelle agiografie russe: la pratica "temporanea" dalla santa follia. Molti, infatti, sono i santi (soprattutto monaci) che scelgono la simulazione di follia soltanto per un certo periodo della loro esistenza: per loro, la *sacra stultitia* è un'esperienza ascetica "di transito", che serve a proseguire con rinnovata consapevolezza nel cammino spirituale. Un'ulteriore conferma si ha dalla canonizzazione: Isaakij è annoverato tra i folli in Cristo della Chiesa Ortodossa russa, ma il suo principale appellativo per la venerazione dei fedeli è "il Recluso"[277].

Per tre anni Isaakij affrontò il male in un duello di simulazione di follia, e magistralmente vinse: «dopo aver vissuto così, ebbe termine la vita sua. E si ammalò nella grotta, e lo portarono malato al monastero, e prima dell'ottavo giorno santamente morì»[278]. Si spense alla Laura delle Grotte di Kiev nel 1090; la sua memoria liturgica ricorre il 14 febbraio. Ecco come G.P. Fedotov commenta

[274] *Ivi*, p. 112.

[275] G.P. Fedotov, *I santi dell'antica Russia*, cit., pp. 75-76.

[276] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 112.

[277] S.A. Ivanov, *Holy Fools in Byzantium and Beyond*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 244 sgg.

[278] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 112.

la sua vicenda alla luce dello studio del fenomeno della santa follia in Russia:

> Inizialmente la sacra follia vide in Russia il prevalere della sua componente più strettamente ascetica; già nel XVI secolo, però, era diventata senza dubbio più evidente la sua importanza sociale nella vita quotidiana. Nel periodo kieviano non vissero santi stolti nel senso più rigoroso del termine. Ci furono piuttosto alcuni beati che per un certo periodo della loro vita si comportarono da folli in Cristo: ad esempio Isaakij il Recluso del Monastero delle Grotte di Kiev e Avramij di Smolensk. Tuttavia, riguardo a quest'ultimo, non abbiamo la certezza storica della sua santa simulazione di follia: il suo biografo infatti non lo definisce un pazzo di Dio a causa della sua vita misera ed errabonda, quanto piuttosto per il fervore della sua predicazione. A ragione, la pubblica umiliazione di Feodosij di Pečersk si può paragonare alla mortificazione della carne praticata dai santi stolti. Per un certo periodo si avvicinò alla santa follia anche il beato Kirill, vissuto in un monastero sulle rive del Lago Bianco. Come per Isaakij da Kiev, la sua santa simulazione di insania era motivata dal desiderio di rivelare la verità divina. Che essa avesse una componente morale o immorale spinta sino all'estrema misura, e che proponesse l'infrazione di ogni disciplina, risulta evidente dalla imposizione di alcune punizioni per volere dell'egumeno. La *sacra stultitia* proposta da questi beati non fu generata dall'intervento dei demoni – questo è un *topos* agiografico assai frequente nella letteratura antico-russa – nonostante, per certi aspetti, i folli in Cristo ebbero un atteggiamento che portò spesso a definirli come tali. La loro simulata insania, infatti, non fu tanto una particolare forma di servizio apostolico tra il popolo, quanto un momento estremo di ascesi[279].

Nella narrazione agiografica che vede protagonista Isaakij, l'episodio della tentazione legato agli *skomorochi* può anche essere letto come una prova finalizzata alla maturazione nel suo cammino

---

[279] G.P. Fedotov, *I santi dell'antica Russia*, cit., p. 212.

di ascesi spirituale. Non tutto il male vien per nuocere, si potrebbe dire. Ecco come il noto medievista e filologo D.S. Lichačëv ridimensiona il luogo comune della demoniaca arte dei giullari russi, accentuandone anzi gli aspetti positivi:

> Insegnavano ad amare la libertà, a non accettare l'altrui vanagloria e boria, a non accumulare molti beni, a staccarsi con facilità dalle proprie cose, da ciò che si guadagna, a vivere con leggerezza e con la stessa leggerezza vagabondare per la propria terra, ad accettare con sé e a dar da mangiare ai pellegrini, ma a non accettare ogni sorta d'iniquità. [...] Qualche cosa della scienza degli *skomorochi* si è impressa nel cuore del popolo, giacché il popolo stesso si costruisce i suoi maestri[280].

Analoga è la posizione di A.D. Sinjavskij, che allude a un lungo, lento ma consapevole processo di riabilitazione degli *skomorochi*:

> È risaputo che un tempo in Russia i saltimbanchi erano perseguitati e che la loro arte di narratori, cantastorie e mimi era considerata alla stregua di un divertimento diabolico. Ma i saltimbanchi stessi, per il fatto di riuscire a divertire la gente, non si consideravano affatto portatori di una "forza diabolica". E anche se avvertivano il potere magico o occulto che è alla base di ogni forma d'arte, essi tendevano piuttosto a identificarsi coi santi martiri cristiani. Ma non coi martiri tristi e dolenti, con quelli allegri. Quanto al loro mestiere (buffonerie, giochi di destrezza, pagliacciate) essi lo praticavano come forma particolare di santità[281].

---

[280] D.S. Lichačëv, *Note sul russo*, in «eSamizdat», III (2005), n. 2-3, pp. 42-43.

[281] A.D. Sinjavskij, *Ivan lo Scemo*, cit., p. 68.

II.
Gioco e tempo del sacro

«State sempre lieti»
I Ts V, 16.

1. *L'icona della Madre di Dio "Gioia inaspettata"*

A livello iconografico gli *skomorichi* sono stati immortalati nelle miniature di vari testi religiosi dell'Antica Russia che li presentano fieri e impettiti con i *gusli* tra le mani, coronati con sontuosi ed eccentrici copricapi, sprezzanti del pericolo dinanzi alle belve feroci, intenti a eseguire numeri di giocoleria e di equilibrismo, abili contorsionisti e danzatori provetti.

I vivaci affreschi del saccello della cattedrale di Santa Sofia di Kiev (XII secolo), eretta per volere del principe Jaroslav I il Saggio nel punto in cui si intersecano le immaginarie linee diagonali che collegavano le quattro porte di ingresso della città, costituiscono una delle prime importanti tracce della *jonglerie* nell'Antica Russia. Il sovrano affidò la realizzazione delle decorazioni interne dell'edificio a maestri greci, fatti appositamente giungere da Costantinopoli[1]. Probabilmente eseguite verso il 1073, quando il trono kieviano era stato ormai ereditato dal suo primogenito Izjaslav, non raffiguravano soltanto scene bibliche: su un pannello che occupava la parete esterna della galleria era stato rappresentato il so-

---

[1] I.E. Zabelin, *Istorija russkoj žizni drevnejšich vremen*, vol. II, Tipografija Gračëva, Moskva 1879, pp. 197-198.

vrano con la moglie e i figli, tutti in fila, in ordine di età, nell'atto di presentare al Salvatore un modello del tempio in costruzione[2]. Cercando di emulare le consuetudini del *basiléus* bizantino, anche il signore kieviano fece decorare con vivaci dipinti il passaggio che collegava la chiesa al suo palazzo scegliendo un tema profano: la rappresentazione di centotrenta personaggi impegnati in attività di svago. I primi due restauri, realizzati rispettivamente nel 1843 e negli Anni Venti del XX secolo[3], portarono alla luce scene di caccia, aurighi che si preparavano per una gara, danzatori, giocolieri. La porzione di affreschi in cui compaiono i burattinai è stata rinvenuta nel 1964, durante il terzo restauro[4]. Dei sei musicanti rappresentati, due sono donne[5]. Inoltre in una divertente scena di combattimento farsesco risulta ben visibile, da parte di uno dei due lottatori, l'impiego di una testa di orso come maschera per coprire il volto[6].

Il termine *skomoroch* non compare quasi mai nelle scritte didascaliche della pittura sacra russa. Una delle sue più interessanti at-

---

[2] D.V. Ajnalov – E.K. Redin, *Kievo-Sofijskij cobor: issledovanija mozaičeskoj i freskovoj živopisi*, Tipografija Imperatorskoj Akademii Nauk, Sankt-Peterburg 1889.

[3] R. Zguta, *Russian minstrels*, cit., p. 20.

[4] A.S. Vysockij – I.F. Tockaja, *Novoe o freske «Skomorochi» v Sofii Kievskoj*, in *Kul'tura i iskusstvo Drevnej Rusi. Sbornik k 60-letiju M.K. Kargera*, Izdaltel'stvo Leningradskogo Universiteta, Leningrad 1967, pp. 50-57.

[5] R. Zguta, *Russian minstrels*, cit., p. 130, n. 103.

[6] Un'omelia del santo vescovo Luka Židjata di Novgorod (10 febbraio), vissuto nella prima metà dell'XI secolo, conferma con preoccupazione la notevole diffusione del travestimento da orso tra il popolo. Si tratta di un testo particolarmente importante poiché offre un originale affresco di vita quotidiana che comprende la condanna contro il mascheramento – in russo *moskoludstvo*, dal sostantivo *maska* (maschera). L'ecclesiastico paragona il vello scuro e peloso dell'orso alla pelle annerita del diavolo: chi osa utilizzarlo come capo di abbigliamento compie un gesto di solenne insania, un peccato che merita di essere punito con severe penitenze. Vedi R. Picchio, *La letteratura russa antica*, cit., pp. 94-95.

testazioni è quella in un affresco della chiesa della Assunzione della Madre di Dio del villaggio di Meletovo, nei dintorni di Pskov, edificata negli anni 1461-1462[7]. Di autore anonimo, secondo la cronaca locale fu realizzato nel 1465 e presenta due scene: nella parte superiore la Madre di Dio allunga la mano verso la bocca di una persona coricata su un giaciglio, mentre nella parte inferiore c'è un commediante seduto su un sontuoso trono con i *gusli* e l'archetto tra le mani, con alla sua destra un gruppo di persone e alla sua sinistra una donna che sta danzando con le braccia alzate[8]. Questo affresco fu analizzato per la prima volta da Ju.N. Dmitriev nel 1951, senza nascondere le difficoltà di interpretare l'intera scritta in antico slavo ecclesiastico che sovrasta la testa dell'istrione: ANTE SKOMOROCH[9].

Nel 1964 D.S. Lichačëv scoprì nel manoscritto *Limonis*[10] (di datazione incerta e conservato a Mosca) l'esistenza di un racconto relativo a uno *skomoroch* che aveva più volte offeso e deriso la Madre di Dio, e che per questo era stato punito nel sonno con la perdita dell'uso delle braccia e delle gambe. Profondamente pentito, un giorno chiese scusa alla Madonna e, insieme al perdono, ottenne anche la guarigione: da quel momento la lodò sempre, nelle sue canzoni, per la sua infinita grazia e la sua immensa misericordia, dando alla sua arte un profondo senso cristiano. Lo studioso individuò in questo testo la chiave interpretativa dell'affresco di Me-

---

[7] V.N. Lazarev, *Živopis' Pskova*, in *Istorija russkogo iskusstva*, vol. II, Izdatel'stvo Akademii Nauk, Moskva 1954, pp. 340-373.

[8] L.V. Betin – D.E. Brjagin, *Nastennye rospisi cerkvi Uspenija Melëtove (po materialam restavracionnych rabot)*, in «Trudy Naučno-issledovatel'skogo Instituta Kul'tury», I (1971), fasc. 1, pp. 53-70.

[9] Ju.N. Dmitriev, *Melëtovskie freski i ich značenie dlja istorii drevnerusskoj literatury*, in «Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury», VIII (1951), pp. 403-412.

[10] D.S. Lichačëv, *Drevnejšee russkoe izobraženie skomorocha i ego značenie dlja istorii skomorošestva*, in *Problemy sravnitel'noj filologii. Sbornik statej k 70-letiju člena-korrespondenta AN SSSR V.M. Žirmunskogo*, Nauka, Moskva-Leningrad 1964, pp. 463-464.

letovo, riscontrando anche l'inserimento di una sua versione nel Menologio della Chiesa Ortodossa russa compilato nel XVI secolo dal metropolita Makarij, nella giornata del 30 luglio[11]. Da essa si apprende che il nome dato all'istrione è Goino, probabilmente in allusione a Gordio di Cesarea di Cappadocia (3 gennaio), il centurione che abbandonò l'esercito romano e, divenuto cristiano, ebbe il coraggio di professare pubblicamente la sua fede nel teatro della città accettando con fermezza la tortura e la morte per decollazione. Martirizzato nello stesso luogo del santo pantomimo Porfirio (15 settembre)[12], ispirò un'omelia a San Basilio e la sua *passio* ebbe anche una traduzione in armeno senza dubbio preziosa per la diffusione del suo culto nelle terre slave[13].

Secondo lo studioso L.V. Betin l'affresco di Meletovo ha carattere didattico e fu probabilmente eseguito per invitare gli *skomorochi* che si esibivano a Pskov e nei dintorni ad avvicinarsi alla fede, conferendo un senso cristiano alle loro rappresentazioni artistiche[14]. Il tema della conversione dell'irriverente istrione ricorre anche nelle icone della Madre di Dio "Gioia inaspettata", che illustrano la scena del pentimento di un peccatore che inizia a pregare la Madonna in chiesa per ottenere la remissione dalle sue colpe[15].

---

[11] *Ivi*, p. 464.

[12] M.P. Pagani, *I santi attori e la conversione in scena*, in «Il Volto dei Volti», XVI (luglio-dicembre 2013), n. 2, pp. 55-58.

[13] M. van Esbroek, *La Passion Arménienne de Saint Gordius de Césarée*, in «Analecta Bollandiana», XCIV (1976), fasc. 3-4, pp. 357-386.

[14] L.V. Betin, *Kompozicija na temu povesti ob Ante-skomoroche v rospisi cerkvi Uspenija v Meletove*, in *Sbornik statej k 70-letiju V.N. Lazareva*, Nauka, Moskva 1973, p. 336.

[15] M.P. Pagani, *Il Volto Santo e la Madonna protettori degli artisti di teatro della Russia Cristiana*, in *Dal Volto Creatore al Volto Redentore*, Atti del VII Congresso Internazionale di Studi (Pontificia Università Urbaniana di Roma, 18-19 ottobre 2003), a cura dell'Istituto Internazionale di Ricerca sul Volto di Cristo, Velar, Gorle 2003, pp. 115-142.

In alcune di queste tavole sacre è riportata con scritte in antico slavo ecclesiastico la narrazione edificante che lo vede protagonista:

> Un uomo improbo aveva l'abitudine di pregare ogni giorno la santissima Vergine, ripetendo spesso le parole del saluto angelico: «Ave, o piena di grazia». Un giorno, meditando di compiere un'azione iniqua, si rivolse all'icona della santissima Vergine per recitare la consueta preghiera e poi andare a compiere l'azione malvagia che aveva ideato. Mentre egli secondo il solito pregava, fu preso da timore, e pieno di terrore vide che l'effigie si muoveva, ed ecco apparirgli dinnanzi la Madre di Dio in persona con il Figlio suo tra le braccia, e si aprirono al Bambino ferite sulle mani e sui piedi e sul costato, e il sangue grondava a rivoli come dalla croce. Vedendo ciò, egli cadde a terra colmo di terrore e gridò: «O Signora, chi ha fatto ciò?». La Madre di Dio rispose: «Tu e gli altri peccatori, che cento volte crocifiggete il Figlio mio come hanno fatto i giudei», e allora il peccatore scoppiò in pianto, e disse: «Abbi pietà di me, Madre misericordiosa»; ma Essa gli rispose: «Mi chiamate misericordiosa, e mi colmate di afflizione e di amarezza con le vostre opere». E disse il peccatore: «No, Sovrana, la mia malvagità non può essere più grande della tua bontà, giacché indicibili sono i tuoi benefici e la tua misericordia, e tu sei per tutti i peccatori l'unica speranza e rifugio; volgiti a compassione, Madre benedetta, prega per me il Figlio tuo e mio Creatore». La Madre più che benedetta cominciò a pregare il Figlio, dicendo: «Figlio benedetto del mio seno, per amor mio perdona questo peccatore». Rispose il Figlio: «Non adirarti, Madre mia, se non ti ascolto, infatti anch'io ho pregato il Padre che passasse da me il calice della morte, ed Egli non mi ha risparmiato». Rispose la madre: «Ricorda, Figlio, le mammelle con cui ti ho allattato, e perdona a questo [peccatore]». Rispose il Figlio: «Una seconda volta ho pregato il Padre, ed egli non mi ha ascoltato». Di nuovo la Madre riprese: «Ricorda le sofferenze che ho patito con te, quando [hanno inchiodato] il tuo corpo sulla croce, e sotto la croce io ho sentito nel seno la spada che trapassava la mia anima». Rispose il Figlio: «Una terza volta ho pregato il Padre che passasse da me il calice della morte, ed Egli ha disposto che la mia supplica non fosse accolta».

> Allora la Madre si levò in piedi, depose a terra il Bambino e si dispose a gettarsi in ginocchio davanti a Lui. Esclamò il Figlio: «Che hai intenzione di fare, Madre?», ed Essa rispose: «Resterò in ginocchio davanti a te insieme a questo peccatore, fin quando tu non gli avrai perdonato i peccati». Allora il Figlio disse: «La legge vuole che il figlio onori la madre, e la verità vuole che chi ha dettato la legge rispetti questa legge. Io sono tuo figlio, e tu sei mia madre, e devo onorarti. Accolgo la tua preghiera, e sia come tu vuoi. Perdono il peccatore per amor tuo, e in segno di perdono egli bacerà la mie piaghe»[16].

Al termine di questo dialogo drammatico tra la Madonna e il Figlio, inizialmente contrario ad assecondarla e desideroso di saggiare l'autenticità dei sentimenti del penitente, è concessa a quest'ultimo la grazia. Il volto della Madonna e quello del Bambino, tenuto stretto tra le braccia, sono illuminati da un radioso sorriso rivolto al peccatore in piedi dinanzi a loro, con lo sguardo mesto e le braccia allungate in segno di supplica. Risulta particolarmente significativo notare che le scritte in antico slavo ecclesiastico che corredano le tavole sacre di questo soggetto non specificano mai di quale colpa si sia macchiato l'uomo: in ciò è possibile riscontrare un riflesso della scelta – frequente, come già visto, nei testi russi di carattere agiografico – di non fare menzione in modo esplicito al teatro, inducendo però il lettore a identificare nell'attore il peccatore per eccellenza, ovvero colui che ignora e riesce a diabolicamente a distogliere i fedeli dalla preghiera e dall'osservanza dei precetti cristiani. Una riprova si ha, ad esempio, nel sermone *Sulla settimana* del vescovo Evsevij (XIII secolo) che, parlando degli svaghi del popolo nel giorno di festa dedicato al Signore, sottolinea con estrema severità come nel *dies Domini* talvolta ci si dedichi alla musica e alla danza tra-

---

[16] T. Tsarevskaja, *Madre di Dio "Gioia inaspettata"*, in *Icone russe*, Catalogo della mostra permanente delle Gallerie di Palazzo Leoni Montanari di Vicenza, a cura di C. Pirovano, Electa, Milano 1999, p. 200.

lasciando la frequentazione della Chiesa, oppure si assista con poca attenzione alle funzioni rivolgendo il pensiero a ben più disimpegnate attività[17].

A Mosca, nella zona del Bosco di Maria (riprodotta in diverse stampe popolari come scenario privilegiato delle esibizioni degli artisti girovaghi), esisteva una chiesa dedicata alla icona della Madre di Dio "Gioia inaspettata" le cui fondamenta furono gettate nel 1899, e la cui consacrazione ebbe luogo il 20 giugno 1904[18]. E fu proprio al Bosco di Maria che si recò, nel 1923, il famoso burattinaio S.V. Obrazcov per cercare di affittare da qualche anziano suonatore l'organetto indispensabile per gli accompagnamenti musicali durante lo spettacolo di Petruška. Non fu un'impresa facile, poiché quegli artisti non giravano più da molto tempo nella capitale e le loro esibizioni erano state vietate dallo Stato. Infatti si leggeva ancora in piccoli cartelli affissi sulle porte dei cortili cittadini: «È severamente proibito l'ingresso agli straccioni e ai suonatori di fisarmonica»[19]. Tuttavia, uno dei pochi rimasti in circolazione a Mosca, abitava al Bosco di Maria e Obrazcov lo ricorda con queste parole:

> Per capire quali erano le canzoni che suonava e se si poteva cantare col suo accompagnamento, entrai in un cortile insieme ai ragazzini che gli correvano dietro. Il suonatore si mise nel centro, si levò di spalla l'organetto, ci aggiustò sotto il bastone perché restasse ben fermo, lanciò uno sguardo alle finestre dei piani superiori dove erano nascosti i possibili ascoltatori e cominciò a girare la manovelle dello strumento. Suoni di molte voci, insolitamente forti, si levarono dalla vecchia scatola e riempirono tutto il cortile[20].

---

[17] A.S. Famincyn, *Skomorochi na Rusi*, cit., pp. 67-68.

[18] *Cerkov ikony Bogomateri «Nečajannaja Radost'» v Mar'inoj rošče*, in *Sorok Sorokov*, a cura di S. Zvonarev, vol. III, Ymca Press, Pariž 1989, p. 41.

[19] S. Obraszov, *Il mestiere di burattinaio*, Laterza, Bari 1956, p. 97.

[20] *Ivi*, p. 98.

Quel fortunato incontro fece affiorare nella memoria di Obrazcov il ricordo sbiadito e lontano delle recite di burattini alle quali aveva assistito, da bambino, nel cortile in cui viveva con la sua famiglia e gli permise di apprendere le tecniche e i segreti del teatro di animazione:

> Avevo solo conservato l'immagine di qualcosa di infinitamente gioioso e che faceva ridere. Petruška aveva una voce molto sottile, quasi per nulla umana, e pigolava in un modo buffo mentre giaceva ancora ripiegato nel paravento e subito fece ridere tutti per il suo naso lungo. Conversava, uno dopo l'altro, con uno zingaro, col medico, con le guardie e, poi, batteva tutti con il suo bastone. Poi apparve un cane nero, ma qui la rappresentazione terminò giacché entro nel cortile una vera guardia che con grande dispiacere degli spettatori cacciò tutti dal cortile, il burattinaio che muoveva Petruška, e il suo *partner* con l'organetto[21].

L'icona della Madre di Dio "Gioia inaspettata" era venerata anche in diverse chiese di Mosca: ricordiamo ad esempio quella della chiesa dell'Annunciazione del Cremlino e quella della chiesa di Teodoro Stratilate[22]. Una copia era custodita anche nella piccola chiesa del Cremlino dedicata ai Santi Costantino ed Elena[23], e veniva esposta quando officiava messa il sacerdote militare Valentin Amfiteatrov[24],

---

[21] *Ivi*, p. 97.

[22] *Presvjataja Bogorodica: čudotvornye ikony i molitvy v žitejskich nuždach*, a cura di I.A. Pankeev, Olma Press, Moskva 2001, p. 116.

[23] *Ivi*, p. 116.

[24] Questo sacerdote era il padre del giornalista, romanziere e drammaturgo Aleksandr Valentinovič Amfiteatrov, che ha lasciato importanti testimonianze sull'arte di Eleonora Duse e le sue influenze sul teatro russo. Vedi M.P. Pagani, *Il "dusismo" di Tatiana Pavlova*, in *Emigrazione russa in Italia: periodici, editoria ed archivi 1900-1940 / Russkaja èmigracija v Italii: žurnaly, izdanija i archivy 1900-1940*, Atti del Seminario Internazionale di Studi (Pisa, 18-19 settembre 2013), a cura di S. Garzonio e B. Sulpasso, Europa Orientalis, Salerno 2015, pp. 317-332.

che celebrò le nozze del famosissimo compositore S.V. Rachmaninov[25].

Dinanzi all'icona della Madre di Dio "Gioia inaspettata" tante persone si genuflettevano invocando aiuto per vincere la sordità sia del corpo che dell'anima, per far rinsavire chi si è smarrito, per proteggere durante la crescita i fanciulli, recitando questa preghiera:

> «Scelta tra tutte le genti, Madre di Dio e Sovrana, manifestati orsù all'uomo senza scrupoli, distoglilo dall'empio cammino, ed esprimi un cenno di riconoscenza, o Genitrice di Dio: noi ti invochiamo poiché con la Tua infinita misericordia ci liberi da tutte le nostre sciagure e da tutti i nostri peccati. Esulta, gioia inaspettata che ti offri in dono a chi ti è devoto»[26].

2. *I tre fanciulli nella fornace*

Studiando l'affresco di Meletovo risulta evidente, sempre secondo L.V. Betin[27], l'influenza bizantina del tema mariano dell'apparizione in sogno a Romano il Melode, che la notte di Natale dell'anno 516-517 ricevette dalla Madre di Dio l'ordine di inghiottire un rotolo di carta, segno del conferimento del dono di comporre inni e cantici spirituali[28]. Svegliatosi, il giovane diacono prese parte alla veglia nella chiesa mariana del quartiere costantinopolitano di Kyros: dopo la lettura evangelica del racconto della Natività, salì sull'ambone e iniziò a declamare con voce forte e chiara e a cantare armoniosamente, con accompagnamento musi-

---

[25] E. Lo Gatto, *La letteratura russa moderna*, Sansoni, Firenze 1968, p. 418.

[26] *Presvjataja Bogorodica*, cit., p. 117.

[27] L.V. Betin, *Kompozicija na temu povesti ob Ante-skomoroche v rospisi cerkvi Uspenija v Melëtove*, cit., p. 333.

[28] L.A. Platon, *A Note on the Vision of Romanos*, in «Speculum», VII (1932), pp. 553-555.

cale, un componimento ispirato al testo appena udito dai fedeli[29]. Da quel giorno si impegnò a portare alla perfezione l'arte del *kontákion*[30], il genere letterario misto di poesia e prosa, di musica e declamazione oratoria, di effusione lirica e sviluppo drammatico, che trae il suo nome dal bastoncino intorno al quale era avvolto il rotolo su cui il diacono dall'ambone leggeva il testo sacro. La sua abilità fu tale da meritargli l'appellativo di "re dei melodi"[31]. Ed è probabilmente a questo modello di uomo di fede e di artista[32] che si ispira l'immagine del teatrante raffigurato a Meletovo nel quale, secondo N.N. Rozov, è pure possibile individuare un'allusione a re Davide, frequente nelle miniature dei salteri greci[33].

Romano il Melode era una figura nota nell'Antica Russia anche per il fatto che uno dei suoi componimenti, *I tre fanciulli nella fornace*[34], era alla base della più popolare rappresentazione sacra

---

29 Cfr. E. Mioni, *Due inni sul Natale*, in «Bollettino della badia greca di Grottaferrata», n.s., XII (1958), pp. 3-17.

30 J. Grosdidier de Matons, *Kontakion et Canon. Piété populaire et liturgie officielle à Byzance*, in «Augustinianum», XX (1980), pp. 191-203.

31 C. Chevalier, *Mariologie de Romanos (490-550 env.), roi des mélodes*, in «Recherches de science religieuse», XXVIII (1938), pp. 48-63 e H. Hunger, *Romano il Melode – poeta, predicatore, retore – e il suo pubblico*, in «Römische Historische Mitteilungen», XXV (1983), pp. 305-332.

32 E. Catafygiotu Topping, *The Poet-Priest in Byzantium*, in «Greek Orthodox Theological Review», XIV (1969), pp. 31-41 e, della stessa Autrice, *St. Romanos the Melodos: Prince of Byzantine Poets*, in «Greek Orthodox Theological Review», XXIV (1979), pp. 65-75.

33 N.N. Rozov, *Eščë raz ob izobraženii skomorocha na freske v Melëtove. K voprosu o svjazjach monumental'noj živopisi s miniatjuroj i ornamentom*, in *Drevnerusskoe iskusstvo. Chudožestvennaja kul'tura Pskova*, Nauka, Moskva 1968, pp. 85-96.

34 *I tre fanciulli nella fornace*, in *Cantici di Romano il Melodo*, a cura di R. Maisano, vol. II, Utet, Torino 2002, pp. 292-317. La struttura di questo componimento segue il racconto biblico narrato nel *Libro di Daniele*: strofa 1: invocazione del soccorso divino; strofe 2-5: i tre fanciulli rifiutano di adorare la statua del re; strofe 6-7: denuncia a Nabucodonosor; strofe 8-16: contraddittorio dialogo fra il

realizzata durante l'Avvento: la "Azione della Fornace" (*Peščnoe Dejstvo*)[35]. Così la descrive E. Lo Gatto:

> Il sabato prima di Natale nella chiesa veniva posta una speciale fornace in forma di ambone, sulla quale, attaccata a un gancio, che prima reggeva un candelabro, pendeva la figura in pergamena di un angelo, che veniva abbassata e sollevata dall'altare per mezzo di una corda; durante il Mattutino tre "adolescenti" e due "caldei" dovevano, con la loro azione, commentare la lettura del testo sacro del Libro del profeta Daniele, nel quale è descritto come tre giovanetti israeliti vengono buttati nella "fornace rovente". I tre giovanetti, che dovevano avere voci eccellenti, durante la rappresentazione cantavano versetti della Bibbia, ma la loro azione si limitava a questo. Maggiore era invece l'azione dei "caldei" che dovevano gettare i giovanetti nella fornace, soffiare sul fuoco e, quando appariva l'angelo salvatore, trarre fuori dalla fornace i tre giovanetti[36].

La "Azione della Fornace" probabilmente deriva da una cerimonia paraliturgica bizantina nota come il *Canto dei tre fanciulli nella fornace* (*Dan. III, 1-97*)[37], di cui è giunta un'interessante descrizione nel capitolo XXIII ("Bisogna rappresentare le verità divine con rispetto e devozione, secondo la consuetudine stabilita") del *Dialogus contra haereses* dell'arcivescovo Simeone di Tessalonica,

---

re e i fanciulli; strofe 17-20: i dignitari babilonesi tentano invano di convincere i tre fanciulli a ubbidire; strofe 21-24: i tre fanciulli sono gettati nella fornace e ricevono la visita dell'angelo; strofe 25-27: al canto dei tre fanciulli la fornace si trasforma in una chiesa; strofe 28-29: il tre trova i tre fanciulli illesi; strofa 30: il re si converte e l'angelo è identificato con Cristo.

[35] M. Carpenter, *Romanos and the Mystery Play of the East*, in *Philological studies in honour of Walter Miller*, a cura di R.P. Robinson, The University of Missouri, Columbia 1936, pp. 21-51.

[36] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., pp. 9-10.

[37] R.J. Schork, *Dramatic Dimension of Byzantine Hymns*, in «Studia Patristica», VII (1966), pp. 271-279.

morto nel 1429. Autore di ben 372 trattati di carattere dogmatico, morale, liturgico e pastorale che lo hanno reso uno dei più rappresentativi teologi ortodossi della sua epoca[38], in questo testo egli commenta – in qualità di spettatore e, soprattutto, di uomo di Chiesa – le messe in scena di carattere sacro dei Latini:[39] si tratta di una valutazione estetica che, ponendo in primo piano il rapporto tra fede cristiana e teatro, svela la sensibilità di un dotto ortodosso che nella prima metà del XV secolo non manca di manifestare, anche con accenti vivacemente polemici, un notevole scetticismo nei confronti del concetto di *imitatio* e dei canoni rappresentativi occidentali[40].

Desideroso di sottolineare le peculiarità della realizzazione scenica del *Canto dei tre fanciulli nella fornace* e il suo valore spirituale, Simeone di Tessalonica valorizza i canoni rappresentativi del mondo bizantino cercando nel contempo di prevenire qualsiasi eventuale obiezione sollevata dalla controparte latina:

> Anche se ci rimprovereranno per i fanciulli nella fornace, non si potranno del tutto rallegrare. Infatti, noi non accendiamo la fornace, ma ceri con lumi, offriamo l'incenso a Dio secondo l'uso, e l'angelo lo disegniamo, non è che mandiamo un uomo. Mandiamo dei fanciulli che cantano soltanto, puri come quei tre, facciamo cantare ad essi il loro canto, secondo la tradizione. Quelli che rappresentano questi fanciulli sono tutti confermati e consacrati, ognuno rappresenta il proprio ordine. Il ruolo del Signore lo riveste il sommo pontefice, i vescovi impersonano i primi degli Apostoli,

---

[38] Cfr. A.W. White, *Performing Orthodox Ritual in Byzantium*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.

[39] M.P. Pagani, *Simeone di Tessalonica, lo spettatore scettico*, in «Ricerche di Storia Sociale e Religiosa», XXXII (2003), n. 63, pp. 39-62.

[40] Per la prima traduzione integrale italiana del testo di Simeone di Tessalonica si veda A. Pontani, *Firenze nelle fonti greche del Concilio*, in *Firenze e il Concilio del 1439*, Atti del Convegno di Studi (Firenze, 29 novembre – 2 dicembre 1989), a cura di P. Viti, vol. II, Olschki, Firenze 1994, pp. 806-812.

> poiché hanno il corrispettivo della loro grazia; i presbiteri fanno i Settanta; i diaconi i Leviti; i suddiaconi e gli altri rappresentano l'ordine dei Profeti. Secondo un altro schema di interpretazione, il patriarca rappresenta Dio Verbo incarnato, i presbiteri gli ordini superiori, i diaconi i ministeri liturgici inferiori, il resto del clero il popolo ortodosso e gli ordini ultimi. Tutti questi hanno un ordine corrispondente al loro grado e una analoga grazia[41].

L'arcivescovo tessalonicese evidenzia il fatto che i tre chierici che assumono il ruolo dei giovani martiri cantano, ma non svolgono nessuna azione recitativa di rilievo. È per loro un onore vestire quei panni, poiché se ne può trarre motivo di arricchimento interiore: «Non c'è nulla di sconveniente nel fatto che dei fanciulli rappresentino quei tre fanciulli, poiché essi possono avere la grazia che è propria di quelli»[42]. Le altre parti sono tutte (addirittura sulla base di due differenti criteri di assegnazione) dei religiosi, secondo il loro grado di dignità ecclesiastica. Questa rappresentazione liturgica ortodossa – ribadisce il trattatista – è fedele alla tradizione biblica sin nei minimi particolari e non si basa, come in uso in Occidente, sulla recitazione profana di attori che si fingono santi, né adotta accorgimenti tecnici che, al posto di migliorare la scena, la sviliscono[43]. Infatti, ai suoi occhi, in Occidente viene attuato un realismo profanatorio e dissacrante che risulta essere solo motivo di inganno per gli spettatori, e diventa ancor più doloroso se compiuto in nome della fede:

> Rappresentare la Madre di Dio per mezzo d'un uomo o d'una donna, e farle accogliere un volatile come fosse lo Spirito Santo, del tutto illecito. Rappresentare l'aspetto dei santi con capelli e vestimenti estranei, abbellirli contro l'ortodossia, non è ammesso

[41] *Ivi*, pp. 810-811.

[42] *Ivi*, p. 811.

[43] Vedi S. Baud-Bovy, *Le théâtre religieux, Byzance et l'Occident*, in «Ἑλληνικά», n. 28, 1975, pp. 328-349.

> dai Padri: insomma, rappresentare le verità divine come si recitasse un dramma sulla scena, non è pio né ammesso né degno dei cristiani[44].

Della realizzazione costantinopolitana del *Canto dei tre fanciulli nella fornace* in Santa Sofia parlano, rispettivamente nel 1389 e nel 1432, il russo Ignatij di Smolensk[45] e il francese Bertrandon de la Broquière[46]. Alle testimonianze di questi due spettatori stranieri si aggiunge quella di Simeone di Tessalonica che, manifestando un'evidente preoccupazione per le forme di rappresentazione eccessivamente inclini all'umanizzazione del sacro (e dunque pericolose per l'educazione cristiana dei fedeli), condanna il teatro occidentale in quanto ritiene che in esso siano mescolati costantemente, e purtroppo senza alcun rispetto, il piano divino e il piano terreno. I gesti compiuti dal sacerdote sull'altare hanno, entro l'azione liturgica, una valenza sacrale che può trovare corrispondenza nei gesti dell'attore, entro l'azione scenica: «è nel rito infatti che la divinità si fa presente, così che il sacerdote diventa ierofante, la figura in cui si incarna il dio vivente sulla scena. L'attore è, in questa aurora del teatro, sacerdote, così come il sacerdote diventa l'attore che mima l'azione del dio, mediando tra il trascendente e l'orizzonte mondano»[47].

Tuttavia, il dotto bizantino resta scettico anche dinanzi all'eventualità in cui gli attori latini siano degli ecclesiastici e non degli attori di mestiere:

> Se dicessero che anche quelli che fanno tali rappresentazioni sono sacerdoti e per ciò è lecito che essi rappresentino il Signore e la sua

---

[44] A. Pontani, *Firenze nelle fonti greche del Concilio*, cit., p. 811.

[45] M.M. Velimirovič, *Liturgical drama in Byzantium and Russia*, in «Dumbarton Oaks Papers», n. 16, 1962, p. 353.

[46] *Le voyage d'Outremer de Bertrandon de la Broquière*, a cura di C. Scheffer, Leroux, Paris 1892, p. 155.

[47] S. Dalla Palma, *Il teatro e gli orizzonti del sacro*, cit., pp. 63-64.

> Vergine Madre, rispondiamo che questo non è bene. I sacerdoti li rappresentano, infatti, in ciò che è lecito: nel battesimo, nelle sacre funzioni, nella reciproca lavanda dei piedi, come nelle altre funzioni istituite dal Salvatore, per le quali è stabilito che operino alto clero e sacerdoti[48].

Per Simeone di Tessalonica il *Canto dei tre fanciulli nella fornace* risulta essere la solenne rappresentazione di un episodio della storia sacra che trova la sua ragion d'essere solo all'interno del rituale bizantino, in una dimensione essenzialmente simbolica che è assai lontana dall'effimero teatrale: i dialoghi sono sostituiti dal canto, i gesti e la mimica sono elementari, gli effetti suggestivi delle fiamme e del fumo che si levano dalla fornace sono ricondotti al normale uso liturgico dei ceri e dell'incenso[49]. A ciò si associa il categorico rifiuto di qualsiasi idea di piacere profano, di divertimento e di svago: *non delectare sed docere*. Solo nella prospettiva di offrire uno spettacolo cristiano didattico ed edificante – puntualizza l'arcivescovo – le rappresentazioni drammatiche di carattere sacro occidentali possono trovare una loro liceità e i gesti degli attori possono acquistare una loro dignità di fede: «A meno che uno scelga di versare davvero il proprio sangue nel martirio, e ancora crocifiggendo la carne, lotti con le passioni e i desideri e, secondo le parole di San Paolo[50], tutti si volgano a dire: "Il mondo è stato crocifisso per me e io per il mondo"»[51]. Al posto di osservare gli attori che si esibiscono in rappresentazioni di argomento biblico moralmente dubbie, il dotto ecclesiastico invita tutti gli spettatori a realizzare la *imitatio* delle virtù dei santi nella vita quotidiana, lontano dalle convenzioni e dagli inganni della scena:

---

[48] A. PONTANI, *Firenze nelle fonti greche del Concilio*, cit., p. 811.

[49] Cfr. K. LEVY, *An Early Chant for Romanus' Contacium Trium Puerorum?*, in «Classica et Medioevalia», XXII (1961), pp. 172-175.

[50] *Gal. VI, 14.*

[51] A. PONTANI, *Firenze nelle fonti greche del Concilio*, cit., pp. 811-812.

> Nessuno può imitare la Vergine Madre di Dio sia nella purezza che nella concezione carnale nello Spirito e nella generazione del Signore: questa è prerogativa soltanto sua. Ma la si può imitare vivendo castamente e scegliendo la verginità, mostrandosi così degni di ricevere la grazia per quanto è possibile. Bisogna augurarsi che tutti, per quanto si può, in questo la imitino[52].

Nel mondo bizantino il *Canto dei tre fanciulli nella fornace* era solitamente realizzato nella domenica precedente la Natività di Cristo. Non bisogna dimenticare che anche nelle terre occidentali dell'Europa cristiana gli episodi narrati nel *Libro di Daniele* ebbero una notevole fortuna teatrale, come ha dimostrato D'A.S. Avalle nel suo studio sulla diffusione e sulle varianti del *Ludus Danielis*, anch'esso solitamente rappresentato nel periodo delle festività natalizie[53].

Nell'Antica Russia la "Azione della Fornace" costituiva per i fedeli uno dei principali eventi che, secondo M.M. Velimirovič[54], si svolgevano all'interno delle chiese durante l'Avvento: lo confermava non solo la presenza, ma anche la partecipazione attiva dei membri del clero ortodosso abbigliati con i più solenni paramenti liturgici. Agli occhi di questi ultimi, l'allestimento voleva e doveva essere un significativo momento di riflessione sulla Sacra Scrittura rigorosamente subordinato al principio religioso, e lontano da qualsiasi idea di ricreazione ludica. Narrata nel *Libro di Daniele*, infatti, la vicenda dei tre fanciulli era spesso ricordata durante i sermoni come *exemplum* di costanza nella fede e di mitezza nell'accettazione di un ingiusto supplizio. Particolarmente importante, inoltre, è il riferimento riportato nel *Racconto dei tempi passati* che vede protagonista la santa principessa Ol'ga, grazie alla

---

52 *Ivi*, p. 812.

53 D'A.S. Avalle, *Il teatro medievale e il "Ludus Danielis"*, Giappichelli, Torino 1984.

54 M.M. Velimirovič, *Liturgical drama in Byzantium and Russia*, cit., p. 355.

quale – come già ricordato – la fede cristiana giunse nel paese: «Creatura fedele! In Cristo tu sei battezzata, e di Cristo ti sei rivestita, Cristo ti salverà: come ha salvato Enoc nei tempi remoti, e poi Noè nell'arca, Abramo ed Abimelec, Lot dai Sodomiti, Mosè dal Faraone, David da Saul, i tre fanciulli dalle fiamme, Daniele dalle fiere, così anche te salverà dal diavolo e dalle insidie sue»[55]. Parole, queste, nelle quali è possibile individuare l'eco del ritornello del componimento di Romano il Melode, che sottolinea con drammatica intensità il desiderio di ricevere, da parte dei tre giovani condannati al supplizio della fornace, un segno della protezione e della benevolenza divina: «Affrettati, o Misericordioso, e vieni presto in nostro soccorso, o Pietoso, poiché tu puoi ciò che vuoi!»[56]

Nel definire il *Canto dei tre fanciulli nella fornace* una «estensione con accompagnamento mimico-gestuale di un inno liturgico»[57], E.V. Maltese ha ricostruito le fasi del suo svolgimento attraverso alcuni manoscritti vergati tra il XV e il XVI secolo che conservano, insieme al testo e alla musica degli inni, le istruzioni per l'accompagnamento coreografico del canto[58]. La "Azione della Fornace" è stata talvolta paragonata al dramma liturgico dell'Occidente medievale[59]. Anzi, è stata da alcuni studiosi considerata una delle sue poche manifestazioni nelle terre slave, come spiega ad esempio R. Picchio:

> L'uso delle sacre rappresentazioni, comune a tutto il Medioevo europeo, aveva avuto poca diffusione nelle terre russe e trova appena

---

[55] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 35.

[56] *I tre fanciulli nella fornace*, cit., pp. 294-295 ss.

[57] E.V. Maltese, *Sulle tracce dello spettacolo sacro a Bisanzio*, in *Dimensioni bizantine. Donne, angeli e demoni nel Medioevo greco*, Scriptorium, Torino 1995, p. 160.

[58] Cfr. *Teatro religioso del Medioevo fuori d'Italia: raccolta di testi dal secolo VII al secolo XV*, a cura di G. Contini, Bompiani, Milano 1949.

[59] P.P. Pekarskij, *Misterii i starinnyj teatr v Rossii*, Tipografija Imperatorskgo Veličestva po Voenno-Učëbnym Zavedenijam, Sankt-Peterburg 1857.

un accenno di analogia nel *dejstvo*, ovvero nella "azione" (nel senso scenico di *actus*) recitata in ambienti di chiesa per rievocare fatti dalle Scritture[60].

Dell'episodio veterotestamentario dei tre giovani condannati a saggiare la propria fede con il fuoco esistono rappresentazioni iconografiche sia nelle tavole sacre che sui portali delle chiese russe: particolarmente interessante è, ad esempio, la ricostruzione del portale di una chiesa di Pskov del 1659, utile per individuare il tipo di abbigliamento con il quale, durante l'allestimento, si presentavano alcuni protagonisti. Si notano infatti le corone e i sontuosi abiti dei tre condannati, contrapposti ai panni dimessi dei due Caldei che sono accasciati ai piedi del calderone, tra il fumo e le fiamme[61].

Rispetto alla realizzazione scenica bizantina descritta da Simeone di Tessalonica, la "Azione della Fornace" fornì al pubblico russo la possibilità di assistere anche all'operato degli *skomorochi*[62]. Un aspetto, questo, che la caratterizzò sempre in modo significativo: la selezione delle persone che comparivano in scena e l'assegnazione dei ruoli proveniva con ogni certezza dal clero, che affiancava a tre giovani dalla voce bianca (chierici o figli del popolo) due teatranti di mestiere cui era affidato il compito di gettarli nel calderone, di alimentare il fuoco e di estrarli all'arrivo dell'angelo liberatore[63]. Questa creatura alata risulta essere una presenza fondamentale: testimone ieratico della benevolenza divina, era raffigurato su un'icona o un foglio di pergamena, e veniva calato tra le

---

[60] R. Picchio, *La letteratura russa antica*, cit., p. 292.

[61] N.M. Moleva, *Kaftany dlja chaldeev*, in «Znanie-sila», n. 9, 1970, pp. 36-38.

[62] I.N. Božerjanov, *Kak prazdnoval i prazdnuet narod russkij Roždestvo Christovo, Novyj God, Kreščenie i Maslenicy*, Izdanie M. Lederle, Sankt-Peterburg 1894.

[63] A.A. Dmitrievskij, *Čin peščnogo dejstva. Istoriko-archeologičeskij ètjud*, in «Vizantijskij vremennik», I (1894), fasc. 3-4, pp. 553-600.

fiamme per liberare i tre giovinetti dispiegando le sue possenti ali, lasciandoli illesi dal contatto mortale con le lingue di fuoco. Non si tratta infatti di un personaggio impersonato da un uomo, ma di un'immagine sacra alla quale era affidato un ruolo figurato di solenne importanza.

Quella dei Caldei era una parte infelice per la quale gli ecclesiastici ortodossi scritturavano, a pagamento, solo gli *skomorochi* – notoriamente considerati buoni conoscitori dei vizi e dei peccati del mondo. Nessun altro avrebbe potuto offrire migliore interpretazione, né per ragioni di moralità, né tanto meno per ragioni di effettiva resa scenica. Sulla base delle conoscenze bibliche risultava naturale, per i fedeli (e dunque per gli spettatori) russi, associare ai Caldei l'immagine di persone abiette e crudeli, capaci di compiere qualsiasi nefandezza. Tale opinione trova ad esempio riscontro in tutta la sua negatività nel *Racconto dei tempi passati*: «Una propria legge hanno i Caldei e i Babilonesi: si accoppiano con la madre, coi figli del fratello commettono fornicazione, e uccidono. Ed ogni turpe azione considerano virtuosa azione, anche se si trovano lontani dai paesi propri»[64].

Questa radicata diffidenza, secolarmente tramandatasi tra il popolo russo, giustifica la presenza degli *skomorochi* nella "Azione della Fornace" attraverso il ruolo dei Caldei, che teatralmente era il più impegnativo ma moralmente il più denigratorio. Questo ingaggio costituiva una bella occasione per farsi conoscere e apprezzare dal pubblico, in quanto toccava solo ai più bravi ed esperti. Tuttavia, se da una parte esso segnava il riconoscimento da parte degli ecclesiastici della loro pubblica utilità, dall'altra ne ribadiva in modo altrettanto manifesto la pericolosità sociale, alimentando dubbi e pregiudizi. Infatti, agli occhi degli spettatori, gli iniqui e scostumati Caldei potevano essere rappresentati con successo soltanto da chi, della vita, aveva assaporato gli aspetti più negativi e per questo non aveva paura di macchiarsi di ulteriori peccati.

---

[64] *Racconto dei tempi passati*, cit., p. 9.

Soltanto chi era attore di mestiere, insomma, possedeva i requisiti giusti[65].

Importante è la descrizione della messa in scena della "Azione della Fornace" riportata in uno dei più noti testi della letteratura elisabettiana di viaggio, *Of the Rus Commonwealth*, dell'inglese Giles Fletcher – protestante convinto, nominato il 6 giugno 1588 ambasciatore in Moscovia:

> Another pageant they have much like to this the week bifore the nativity of Christ, when every bishop in his cathedral church setteth forth a show of the three children in the oven, where the Angel is made to come flying from the roof of the church with great admiration of the lookers-on, and many terrible flashes of fire are made with resin and gunpowder by the Chaldeans, as they call them that run about the town all the twelve days, disguised in their players' coats, and make much good sport for the honor of the bishop's pageant. At the Moscow the Emperor himself and the Empress never fail to be at it, though it be but the same matter played every year without any new invention at all[66].

Attento osservatore delle usanze russe, Fletcher non manca di precisare che l'allestimento della "Azione della Fornace" avveniva durante il periodo natalizio, con repliche che duravano dodici giorni. Nei momenti liberi gli *skomorochi* scritturati per il ruolo dei Caldei giravano per le vie delle città senza mai togliersi il costume di scena, facendo scherzi e battute spiritose ai passanti. Si tratta di un'osservazione importante, poiché lascia presupporre non solo un lavoro di animazione urbana di gruppo da parte degli attori, ma anche l'esistenza di piccole *troupes*. L'esistenza di aggregazioni

---

[65] A.A. Spicyn, *Peščnoe dejstvo i chaldejskaja peč'*, in «Zapiski imperatorskogo russkogo arkeologičeskogo obščestva», XII (1901), fasc. 1-2, pp. 95-131.

[66] G. Fletcher, *Of the Rus Commonwealth*, a cura di A.J. Schmidt, Cornell University Press, Ithaca (New York) 1966, pp. 141-142.

professionali di questo genere è attestata, in Russia, dal *Libro dei Cento Capitoli* che raccoglie le numerose questioni avanzate durante il Concilio del 1551[67]. In questa occasione si cercò anche di mettere al bando l'attività degli attori girovaghi, i cui spettacoli di musica e di teatro popolare erano ritenuti immorali:[68] su minaccia di severe punizioni, essi non dovevano più seguire le processioni, rallegrare le veglie e presenziare ai matrimoni (XVI Canone). I rappresentanti della *jonglerie* russa formavano anche delle compagnie di giro che attraversavano paesi e villaggi: talvolta erano accusati di furto dalle persone che li ospitavano occasionalmente, o dai passanti che li incontravano lungo il cammino (XIX Canone). Inoltre era severamente vietata loro la magia e qualsiasi altra forma di astuzia diabolica finalizzata al divertimento della gente, così come era categoricamente proibito a uomini e ragazzi di indossare abiti femminili, e alle donne di fare sfoggio di vesti maschili (XCIII Canone)[69].

Preziosa, nell'indagine delle attestazioni relative alla “Azione della Fornace”, è ancora la testimonianza di Olearius. Egli racconta che gli attori scelti per il ruolo dei Caldei avevano ricevuto dal Patriarca Filarete in persona il permesso di indossare la maschera durante la rappresentazione[70]. Autorizzati a circolare liberamente per le strade delle città nel periodo natalizio, indossavano il berretto a sonagli e divertivano i passanti con i loro lazzi chiedendo, in cambio, una copeca. Tuttavia, sottolinea più volte Olearius, la loro insistenza nella richiesta dell'obolo era tale da arrivare a compiere scherzi crudeli nei confronti di chi si rifiutava di ricompensarli: ad esempio, un contadino si ritrovò schiaffeggiato e con il carro di fieno bruciato. Il viaggiatore tedesco rileva inoltre la loro grande abilità nel maneggiare il fuoco, indispensabile requisito per la

---

[67] R. Picchio, *La letteratura russa antica*, cit., p. 199.

[68] A.N. Veselovskij, *Svjatočnye maski i skomorochi*, cit., pp. 128-222.

[69] J.-C. Roberti, *Fêtes et Spectacles de l'Ancienne Russie*, cit., pp. 50-51.

[70] *Ivi*, p. 38.

"Azione della Fornace", e alla base di molte stupefacenti esibizioni notturne[71].

Ancora nel XVII secolo, in Russia, la vicenda narrata nel *Libro di Daniele* ispirò il dramma scolastico *Di Nabucodonosor e i tre giovinetti*, messo in scena su testo di Simeon Polockij, uno dei primi scrittori ecclesiastici di teatro del paese[72], che dopo il 1650 fu nominato dallo zar Aleksej Michajlovič tutore dei principi della famiglia Romanov[73]. Dalle memorie di viaggio dell'arcidiacono Paolo d'Aleppo, che sempre nel XVII secolo visitò il paese al seguito del Patriarca Macario d'Antiochia, si apprende che la "Azione della Fornace" fu rappresentata anche il giorno di Pentecoste dell'anno 1655. Per l'occasione, la scelta degli attori destinati al ruolo dei Caldei fu direttamente effettuata dal Patriarca Nikon tre giorni prima del debutto. Un particolare degno di rilievo: i prescelti non furono due, bensì quattro uomini detenuti nella prigione di Kolomna che, in tal modo, ricevettero una mitigazione della pena di reclusione. Dopo aver esaminato con cura la lista dei prigionieri che un messo gli aveva appositamente preparato, il Patriarca segnalò i nomi di coloro che avrebbero dovuto comparire dinanzi ai fedeli con un mantello rosso dalle ampie maniche, il berretto a sonagli e un bastone[74]. In questa speciale occasione, chi stava pagando gli errori con il carcere ebbe la possibilità di assaporare la libertà e la gioia di vivere, diventando eccezionalmente uno *skomoroch*.

---

[71] *Ivi*, p. 39.

[72] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., p. 15.

[73] S. Massie, *La terra dell'uccello di fuoco. Il fascino della vecchia Russia dal tempestoso medioevo agli ultimi bagliori degli zar*, Mondadori, Milano 1983, p. 74.

[74] J.-C. Roberti, *Fêtes et Spectacles de l'Ancienne Russie*, cit., p. 39.

3. *Il momento del Grande Inquisitore*

Nella seconda metà del XII secolo Herrada di Landsberg, badessa del Monastero di Hohenburg, cerca di spiegare nel suo *Hortus deliciarum* la progressiva intrusione dello spettacolo profano nelle chiese:

> Spesso avviene che da buone consuetudini ne nascano di cattive. Ciò che da rettori di chiese fu cercato, con le più sante intenzioni, e fu permesso ad istruzione dei posteri; ciò che per aumentare la fede e la religione cristiana fu trovato e stabilito, ecco oggi o totalmente mutato o modificato dai loro successori. E veniamo ad un esempio. Poiché Dio si fece uomo, e apparve visibile agli occhi degli uomini colui che, come Dio, era invisibile, i fedeli della Chiesa antica furono colmi di tanta riconoscenza per la manifestazione della umanità del Cristo, che cercarono di fissarla in scritti e in riti ad utilità dei loro posteri. La Chiesa pertanto ridusse a scene visibili alcuni momenti della vita di Cristo: la sua natività, la venuta dei Magi con mistici doni, la circoncisione, l'entrata in Gerusalemme a dorso d'asino fra l'applauso del popolo e uno sventolio di palme, i due viandanti di Emmaus; e queste scene si rappresentano in talune chiese con grande pietà e secondo l'antica tradizione, in altre un po' mutate volontariamente o per necessità, quando non siano cadute in disuso[75].

Nell'Europa cristiana le processioni costituirono senza dubbio uno dei più importanti eventi pubblici per i fedeli, che avevano la possibilità di partecipare sia seguendo le tappe del percorso urbano che sostando all'interno della chiesa o nello spazio antistante, in un complesso cerimoniale rituale *in limine* tra *sacer* e *pro-fanum*

---

[75] Herrada di Landsberg, *Hortus deliciarum*, a cura di R. Green, Warburg Institute, London-Leiden 1979, p. 491. Quella riportata è la traduzione di E. Franceschini in *Teatro latino medievale*, Accademia, Milano 1960, p. 19.

(cioè dinanzi al *fanum* – l'edificio sacro)[76]. Nell'Antica Russia si organizzavano processioni pubbliche per portare le icone tra le vie della città in occasione di qualche fatto miracoloso: la fine di una carestia o di un'epidemia, un incendio scongiurato, il termine di un attacco o di un assedio da parte dei nemici. In queste occasioni il clero, abbigliato con i più sontuosi paramenti liturgici, sfilava solennemente lungo le strade proponendo ai fedeli una vera e propria azione scenica illuminata dal chiarore dei ceri, scandita dal ritmo dei canti liturgici, accompagnata dalla preghiera di lode, che culminava con l'arrivo in chiesa della tavola sacra.

Per i fedeli ortodossi la processione più importante dell'anno liturgico era quella organizzata la Domenica delle Palme, in apertura della Settimana Santa. In questo giorno, chiamato anche "la Domenica del Salice" (*Verbnoe Voskresen'e*), si ricordava con la cosiddetta "Processione dell'Asino" (*Choždenie na osljati*) l'entrata trionfale di Gesù in Gerusalemme in groppa all'asino, acclamato dalla folla festante, ed erano benedetti i rami di salice che il popolo conservava poi nelle case in segno di fede per il resto dell'anno. Della sua istituzione e del suo svolgimento si parla nella *Storia della tiara bianca*, un importante testo della letteratura antico-russa composto da tre parti: la missiva di Dmitrij Gerasimov, viaggiatore ed erudito russo che visitò l'Occidente e fu in missione presso Papa Clemente VII, il racconto dell'arrivo del copricapo episcopale in Russia, e un'annotazione conclusiva dell'arcivescovo Gennadij di Novgorod[77]. Da quest'ultima sezione del testo si apprendono dati interessanti circa la "Processione dell'Asino":

> Nelle venerate e grandi festività del Signore nostro Gesù Cristo e della purissima Madre di Dio, soprattutto la Domenica delle Palme, quando si guida la processione a dorso di un puledro o di

---

[76] P. Camporesi, *Rustici e buffoni: cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna*, Einaudi, Torino 1991, p. 108.

[77] R. Picchio, *La letteratura russa antica*, cit., p. 167.

> un asino, verso la santa chiesa in Gerusalemme, cerimonia istituita dall'arcivescovo Vasilij, amante di Dio, l'arcivescovo Gennadij, nella casa della Santa Sofia, sapienza di Dio, in un grande palazzo imbandisce mensa per i principi e i boiari, satolla anche i dignitari ortodossi della grande città; pure gli ordini sacerdotali molte vivande in abbondanza appronta. Al termine di quell'onorato e solenne convivio e dopo la distribuzione del pane della purissima vergine, l'arcivescovo Gennadij, imposto il silenzio a tutti i presenti a palazzo, ordinava ad un espertissimo lettore di leggere ad alta voce il racconto scritto della santa tiara bianca. E tutti con piacere ascoltavano il lettore e sul meravigliarsi dinanzi ai miracoli di Dio alla santa tiara bianca inneggiavano. Al termine della lettura i sacerdoti e i diaconi cantori e i sottodiaconi al grande principe, che lo stato governa, cantavano «*Ad multos annos!*» e dopo anche all'arcivescovo. Allora ad ognuno di essi il santissimo Gennadij impartiva la benedizione, mentre essi gli baciavano la tiara. E il pane della purissima Madre di Dio con le proprie mani ad ognuno degli Ortodossi distribuiva, senza omettere nessuno, e poi si ritirava nei propri alloggi, preceduto dai protodiaconi in paramenti sacri che cantavano i canti della festività, accompagnandolo col doveroso onore. L'arcivescovo Gennadij li ricompensava generosamente[78].

Al solenne utilizzo della tiara bianca è legato il nome del santo vescovo Vasilij (10 febbraio), che per primo promosse in Russia la "Processione dell'Asino" per celebrare la Domenica delle Palme. Questa solenne cerimonia si svolse per secoli in tutte le principali città della Russia, tramandando la drammatizzazione del ricordo di uno degli episodi evangelici descritti con maggior intensità nel Menologio della Chiesa Ortodossa.

Di questo momento sono giunte diverse interessanti descrizioni da parte di viaggiatori stranieri che ebbero modo di trascorrere la Settimana Santa a Mosca: la prima, del capitano di marina inglese Antony Jenkinson, risale al 1558 e sottolinea in più punti

---

[78] *Storia della tiara bianca*, a cura di A. Giambelluca Kossova, Sellerio, Palermo 2000, pp. 78-80.

lo sfarzo delle vesti dei nobili che prendevano parte al corteo e la grande quantità di perle e di gemme preziose che ornavano i paramenti del clero. Pertanto, egli ricorda una delle consuetudini più care al popolo russo:

> Hanno una regola per Pasqua, che osservano sempre: colorare e tingere di rosso un buon numero di uova. Ciascuno, uomo o donna, ne offre uno al prete della sua parrocchia il mattino di Pasqua. E inoltre la gente comune usa portare in mano una di queste uova rosse non solo il giorno di Pasqua ma anche nei tre o quattro giorni seguenti. I signori e le signore fanno dorare le uova. Usano fare così, a quanto dicono, in segno di grande amore e come simbolo della resurrezione, un evento del quale gioiscono[79].

Durante la Quaresima (*Velikij Post*, ovvero "il grande digiuno"), i fedeli dell'Antica Russia osservavano l'astinenza dal cibo. Di norma la Chiesa Ortodossa prescriveva il digiuno due volte la settimana, il mercoledì e il venerdì. Si faceva il digiuno di San Pietro (che durava cinque settimane e terminava il 13 luglio), quello di due settimane ad agosto per la festa dell'Assunzione, e quello di sei settimane prima della Vigilia di Natale[80]. Le sette settimane che precedevano la Pasqua imponevano il digiuno più importante dell'anno, che tutta la popolazione rispettava – dallo zar al contadino. Era vietato mangiare carne, latte, uova, burro, zucchero. I più devoti escludevano il pesce nella prima e nella quarta settimana, e il mercoledì e il venerdì non ingerivano nulla. Il pesce secco del Caspio e del basso Volga era l'alimento principale dei poveri in Quaresima. In questo periodo erano comprati uccelli che poi venivano liberati il giorno di Pasqua, per simbolizzare la speranza che

---

[79] *Early voyages and travels to Russia and Persia (Anthony Jenkinson and other Englishmen)*, a cura di E. Delman Morgan e C.H. Coote, Franklyn, New York 1965, p. 97.

[80] Cfr. V.G. Vlasov, *Russkij narodnyj kalendar'*, in «Sovetskaja Ètnografija», n. 4, 1985, pp. 22-35.

Dio avrebbe liberato i suoi figli dal peccato. Erano proibiti balli, canti, rappresentazioni teatrali e qualsiasi forma di divertimento che contrastasse con la sobrietà di questo particolare momento dell'anno liturgico[81].

L'unica, eccezionale apertura quaresimale alla dimensione dello spettacolo era costituita dalla "Processione dell'Asino". A Mosca il cerimoniale prevedeva che il metropolita percorresse, affiancato dal gran principe e da un arcidiacono che leggeva il Vangelo, un tragitto che si snodava lungo la strada dal Patibolo sulla Piazza Rossa alla cattedrale della Dormizione[82]. Il corteo era aperto da alcuni fanciulli vestiti di bianco che cantavano inni, seguivano dei giovani che portavano grossi ceri e una gran lanterna mentre altri reggevano lunghi stendardi e grandi icone, ed era chiuso dai nobili. Il momento più importante era quello dell'arrivo del metropolita, che con una mano reggeva una croce con la quale impartiva benedizioni al popolo esultante; teneva in grembo un libro sacro ornato con preziosi fregi in oro e cavalcava all'amazzone un cavallo coperto di bianchi lini lunghi fino a terra, le cui orecchie erano rivestite con del tessuto in modo da sembrare quelle di un asino. In una stampa del XVII secolo si nota che l'animale era tenuto per la testa da un cortigiano e per le briglie dal gran principe in persona che, in abiti di gala e con la corona in testa, reggeva con l'altra mano un grande ramo di palma. Il conte francese Carlisle[83] e il diplomatico olandese Koenrad von Klenk[84], rispettivamente nel 1663 e nel 1676, sottolineano nelle loro relazioni la gioia dei canti intonati da un coro di voci bianche durante questa cerimonia.

---

[81] S. Massie, *La terra dell'uccello di fuoco*, cit., pp. 352-354.

[82] K.T. Nikol'skij, *O službach russkoj cerkvi byvšych v prežnych pečatnych knigach*, Tipografija "Obščestvennaja Pol'za", Sankt-Peterburg 1885, pp. 66-67.

[83] *Relation de trois ambassades de Monsieur le Comte de Carlisle*, Jannet, Paris 1862, p. 114.

[84] *Posol'stvo Kunraada fan Klenka k carjam Alekseju Michajloviču i Feodoru Alekseeviču*, Izdanie Archeografičeskoj Komissii, Sankt-Peterburg 1900, p. 469.

Per tutta la durata della processione, al suono delle campane a festa, trenta giovani stendevano a terra, al passaggio del metropolita in groppa all'asino, caftani o tessuti nuovi che poi potevano tenere come ricompensa per quel servizio: secondo Jenkinson si trattava di figli di sacerdoti oppure di militari[85]. Non è tuttavia da escludere la presenza di un numero superiore di persone con questa mansione: molti erano *skomorochi* appositamente ingaggiati dal clero in qualità di animatori della cerimonia, e presero il nome di *postilal'niki* (stenditori). Olearius, che assistette alla "Processione dell'Asino" di Mosca nel 1636, ricorda la presenza di cinquanta giovani che stendevano a terra delle casacche e panni colorati per segnalare l'arrivo del metropolita. La loro considerevole presenza è confermata anche da due stampe, rispettivamente del 1661 e del 1662. Erano per la maggior parte vestiti di rosso, il colore dominante nell'abbigliamento e nel trucco degli *skomorochi*, che nell'Antica Russia era considerato il colore della bellezza: nelle icone rosso è il mantello che il Salvatore indossa al suo ingresso in Gerusalemme, nelle fiabe rossi sono i nastri intrecciati fra i capelli della sposa nel giorno delle nozze, nel mondo contadino il *krasnyj ugol* (l'angolo rosso), è il luogo in cui c'è il *kiot* – ovvero la vetrinetta in cui sono custodite le tavole sacre davanti alle quali pregano gli abitanti della casa. Nella lingua russa gli aggettivi *krasnyj* (rosso) e *krasivyj* (bello), hanno una radice linguistica comune: ecco perché la più nota area urbana di Mosca venne chiamata tra il popolo la "Piazza Rossa" nel senso di la "Piazza Bella", dominata dalla splendida cattedrale di Vasilij il Beato e al centro del percorso urbano della "Processione dell'Asino".

Nonostante la presenza di *skomorochi*, lettori e coristi, l'indiscusso protagonista della "Processione dell'Asino" restava il metropolita, primo attore di uno spettacolo sacro itinerante che face-

---

[85] *The principal navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nation*, a cura di R. Hakluyt, tomo III, Goldsmid, Edinburgh 1886, p. 211.

va rivivere, in tutta la sua tensione drammatica, prima nelle strade cittadine e poi in chiesa, gli ultimi sette giorni di vita terrena di Cristo. Era uno dei pochi eventi pubblici in cui ai membri del clero era concesso interpretare un ruolo, calandosi in un vero e proprio gioco delle parti teatrale: talvolta il metropolita, *alter ego* di Cristo, era seguito da alcuni prelati che si prendevano cura dell'animale al pari degli Apostoli, mentre alcuni aristocratici laici fingevano di esserne i proprietari[86].

A livello simbolico questa cerimonia sottolineava, nell'Antica Russia, l'indiscussa supremazia della Chiesa sullo Stato: il gran principe di Mosca, infatti, accompagnava a piedi il metropolita sul dorso dell'asino, umiliandosi così a camminare come un uomo qualunque di fronte a tutti i suoi sudditi. Il fastoso cerimoniale della Domenica delle Palme segnò, il 22 marzo 1441, la pubblica lettura nella cattedrale della Dormizione del Cremlino dell'Atto di Unione della Chiesa latina con quella greca sancito durante il Concilio di Firenze del 1439. In quell'occasione Isidoro di Kiev fece anche innalzare, da parte dei numerosi fedeli presenti, una preghiera per il Papa[87]. Tre giorni dopo quello storico momento il Cardinale Ruteno, per volere del clero moscovita, fu arrestato e rinchiuso nel Monastero dei Miracoli pretendendo in cambio della libertà la conversione e il pentimento, su minaccia della pena capitale sul rogo o nella calce viva. In quello stesso anno fu deposto da un sinodo di vescovi russi a causa della posizione unionista già espressa nel Concilio di Basilea del 1434, e fermamente mantenuta durante quello di Ferrara-Firenze del 1439, ricevendo l'accusa di apostasia[88].

---

[86] J.-C. Roberti, *Fêtes et spectacles de l'Ancienne Russie*, cit., p. 21.

[87] M.P. Pagani, *Il "perfido" protagonista: Isidoro di Kiev al Concilio di Firenze del 1439*, in *L'età di Kiev e la sua eredità nell'incontro con l'Occidente*, Atti del Convegno Internazionale (Vicenza, 11-13 aprile 2002), a cura di G. De Rosa e F. Lomastro, Edizioni Viella, Roma 2003, pp. 157-180.

[88] A.M. Ammann, *Storia della Chiesa russa e dei paesi limitrofi*, cit., p. 111.

Col tempo il percorso processionale fu leggermente modificato in base ai nuovi assetti urbanistici della capitale, come testimonia ad esempio una stampa del 1717, ma la sostanza del messaggio di fede che si voleva trasmettere al popolo restava immutata. E non è un caso che questa cerimonia sia stata soppressa nel XVIII secolo da Pietro I il Grande, il cosiddetto "zar-anticristo", che con le sue riforme incrementò la supremazia dell'istituzione statale a discapito di quella ecclesiastica. Il 21 dicembre 1709, durante il suo ingresso a Mosca dopo la vittoria di Poltava, egli volle essere accolto con le parole che furono rivolte a Cristo al suo ingresso in Gerusalemme: «Benedetto colui che viene nel nome del Signore» (*Gv. XII, 13*), mentre un gran numero di bambini con addosso camici bianchi lo acclamò agitando rami in segno di festa[89].

La processione della Domenica delle Palme è anche lo sfondo di uno dei più famosi ed affascinanti capitoli della letteratura russa, quello del Grande Inquisitore nel romanzo dostoevskiano *I fratelli Karamazov*[90]. Esso viene definito un poema orale dal colto Ivan Karamazov, *alter ego* dell'autore, che lo recita per la prima volta dinanzi al fratello minore Alëša durante un loro incontro. Ambientato nella Siviglia del XVI secolo, si apre con un prologo in cui Ivan ricorda la bravura degli aspiranti giuristi e dei novizi dei monasteri nell'allestimento di rappresentazioni drammatiche di origine veterotestamentaria e nella composizione di opere in versi di carattere didattico ed edificante. Una di queste, intitolata *La Madre di Dio tra i dannati*, è di ispirazione apocrifa e si ricollega alle traduzioni in paleoslavo e in armeno della *Apocalisse greca della Vergine* (IX secolo), che racconta del *descensus ad inferos* della Madonna accompagnata dall'*angelus interpres* Michele, per implo-

---

[89] B.A. Uspenskij, *Historia sub specie semioticae*, in *Storia e semiotica*, Bompiani, Milano 1988, p. 4.

[90] F.M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, vol. 1, Nauka, Leningrad 1970, pp. 288-310.

rare al Salvatore la salvezza delle anime in pena[91]. Era assai nota ai fedeli ortodossi per la straordinaria forza descrittiva con la quale erano illustrate le sofferenze dei peccatori relegati negli abissi infernali: alcuni vivevano avvolti nelle tenebre o in una nube ardente, altri erano immersi in un fiume di fuoco oppure erano divorati dai vermi, molti erano appesi a un albero infuocato con i rami di ferro oppure erano bruciati dai flutti incandescenti di un rio di pece[92].

Le vampe che avvolgono i prigionieri dell'Inferno richiamano direttamente quelle dei roghi degli eretici condannati a morte per ordine del Grande Inquisitore proprio il giorno prima del suo straordinario incontro con notturno con Cristo, nuovamente tornato sulla terra e acclamato dai fedeli di Siviglia con l'immutato entusiasmo con il quale, tanti secoli prima, era stato accolto in Gerusalemme[93]. Nella sua immensa misericordia, il Redentore scelse di visitare ancora il suo popolo attraversando proprio le «vie roventi»[94] lungo le quali erano state immolate un centinaio di persone. Apparve in silenzio, inavvertitamente, ma fu subito riconosciuto e osannato: la gente getta fiori e bacia la terra su cui posano i suoi piedi, un cieco gli rende grazie per avergli fatto recuperare la vista, una madre lo acclama per aver resuscitato sul sagrato della cattedrale la sua bambina nella bara. «È Lui, è Lui – ripetono tutti – deve essere Lui, non può essere altri che Lui!»[95] Il Nazareno aveva infatti le medesime sembianze umane di un tempo, lo stesso

---

[91] *L'apocalisse greca della Vergine*, in *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, a cura di M. Erbetta, vol. III, Marietti, Casale Monferrato 1969, p. 448 sgg.

[92] Vedi A. Cronia, *Il viaggio della Madre di Dio attraverso le pene dell'inferno*, in *Saggi di letteratura bulgara antica. Inquadramento storico e versioni*, Istituto per l'Europa Orientale, Roma 1936, pp. 94-104.

[93] Cfr. M.P. Pagani, *Per una bibliografia dell'Apocalisse nel Novecento slavo*, in A.A. Tarkovskij, *L'Apocalisse*, Edizioni della Meridiana, Firenze 2005, pp. 67-76.

[94] F.M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, vol. 1, cit., p. 290.

[95] *Ivi*, p. 291.

volto di trentatreenne illuminato da un dolce sorriso di infinita compassione, gli stessi occhi brillanti di Luce, Forza, Sapere[96].

Il volto di Cristo, sul quale rifulge il sole dell'amore, è a lungo osservato dal Grande Inquisitore che, confuso tra la folla con addosso il suo rozzo saio monastico, da lontano ha seguito quel trionfale passaggio nelle strade cittadine[97]. Il viso dell'ecclesiastico novantenne è scarno, ma i suoi occhi infossati sono ancora illuminati da una scintilla infuocata, segno di straordinaria vitalità e di notevole forza nonostante l'età avanzata. Dinanzi al miracolo avvenuto sul sagrato il suo sguardo si incupisce e inizia a riflettere sinistri bagliori, le sue folte sopracciglia bianche si aggrottano e con un solo cenno della mano egli ordina di arrestare il Salvatore. Di colpo cessano i canti di giubilo e cala un silenzio tombale: le guardie si fanno largo tra la folla e lo portano via. A questo punto il Grande Inquisitore inizia a percorrere con la solennità del suo elevato rango le strade di Siviglia, ponendosi al centro dell'attenzione del popolo: al suo passaggio, tutti si inchinano fino a toccare terra con la testa ricevendo devotamente la benedizione, e lo seguono lungo il tragitto che porta a un vecchio edificio del Santo Uffizio[98].

Trattato al pari di un eretico in attesa di giudizio, Cristo è rinchiuso nelle segrete del palazzo dove, a notte fonda, riceve la visita del Grande Inquisitore. Il caldo è soffocante, e l'anziano ecclesiastico entra nella stanza a passo lento, richiudendo subito alle sue spalle la pesante porta di ferro della prigione. Resta fermo sulla soglia per un paio di minuti, scrutando attentamente il volto del Salvatore: «Sei Tu? Sei Tu?»[99]. Ma non desidera affatto che il prigioniero parli e, senza staccargli per un attimo gli occhi di dosso, continua:

---

[96] *Ivi*, p. 291.

[97] *Ivi*, pp. 291-292.

[98] *Ivi*, p. 292.

[99] *Ivi*, p. 292.

> Non rispondere, taci! Cosa potresti dire? So troppo bene quel che potresti dire. Non hai il diritto di aggiungere nulla a quanto hai già detto una volta. Perché sei venuto a disturbarci? Tu sai che la tua presenza non può che disturbarci. Sai quel che succederà domani? Non so chi sei e non lo voglio sapere, non voglio sapere se sei Lui o soltanto la Sua immagine. Domani stesso ti farò ardere sul rogo come il peggiore degli eretici, e quello stesso popolo che oggi baciava i tuoi piedi, domani, a un mio cenno, si precipiterà ad attizzare il fuoco del tuo rogo! Lo sai questo? Sì, forse lo sai[100].

Il Grande Inquisitore immaginava per quel recluso un'esecuzione memorabile, un vero e proprio spettacolo di morte al quale tutti avrebbero dovuto assistere, un martirio esemplare in cui l'innocente avrebbe pagato a caro prezzo le sue azioni. In Russia la prima esecuzione capitale pubblica ebbe luogo nel 1378[101], e col tempo questo macabro rituale assunse dei tratti sempre meglio definiti. Ad esempio nel XVII secolo, durante il regno di Aleksej Michajlovič Romanov, il condannato sfilava a bordo di una *telega* (uno dei tipici cocchi popolari) per le vie del centro, vestito con un caftano di grossolana stoffa nera. Dopo una breve sosta di preghiera dinanzi alla cattedrale di Vasilij il Beato sulla Piazza Rossa, era condotto alla forca. Qui un pope gli faceva baciare le icone per l'ultima volta, invitandolo a farsi il segno di croce rivolgendosi a tutti e quattro i lati della piazza, mentre la folla seguiva con il fiato sospeso l'infame lavoro del boia[102].

La condanna al rogo che il Grande Inquisitore sentenzia richiama quella di Afanasij, un folle in Cristo vissuto nel XVII secolo e ricordato dall'arciprete Avvakum nella sua *Autobiografia*. Storicamente identificato con il monaco Avramij, ricevette la tonsura in un monastero della Russia settentrionale: desideroso di unire alla professione monastica quella letteraria, custodì una biblioteca ille-

---

[100] *Ivi*, p. 292.

[101] J.-C. Roberti, *Fêtes et Spectacles de l'Ancienne Russie*, cit., p. 101.

[102] *Ivi*, p. 102.

gale di manoscritti dei Vecchi Credenti moscoviti, che gli vennero confiscati al momento dell'arresto, nel febbraio 1670. Sorvegliato rigidamente durante la detenzione, egli riuscì comunque a mantenere i contatti con i seguaci e a scrivere. Diffuse gli scritti ricevuti da Avvakum in esilio a Pustozersk, e fu a sua volta autore di numerose suppliche e della raccolta intitolata *Lo scudo della fede*[103].

L'esecuzione di Afanasij ebbe luogo a Mosca, durante la Quaresima dell'anno 1672. Il suo rogo era stato allestito sulla piazza Bolotnaja, sulla quale si affacciavano i giardini imperiali: qui venivano giustiziati gli eretici e i criminali, ed erano disputate le lotte tra orsi e cani che tanto divertivano i membri della famiglia reale[104]. Egli accettò remissivamente quel supplizio, con il quale diede il suo ultimo spettacolo agli occhi del mondo: fu rinchiuso, secondo l'usanza russa, in una piccola costruzione in legno senza tetto, e senza fiatare morì tra le fiamme dinanzi agli occhi di una folla stupefatta, che lo conosceva poiché «aveva grande zelo per Cristo [...]. Versava lacrime a fiumi dagli occhi, d'inverno e d'estate andava anche lui a piedi nudi con la sola camicia, e patì molta pioggia e gelo, prese la tonsura e andò a vivere nel deserto; gli apostati dopo averlo molto martirizzato lo bruciarono nel fuoco a Mosca»[105].

Solo dinanzi a Colui al quale aveva consacrato la sua vita, il Grande Inquisitore apre la sua anima rivelando i suoi pensieri ed esponendo ad alta voce ciò che per novant'anni aveva sempre taciuto[106]. Dal canto suo, Cristo ascolta in silenzio quello che si rivela essere il disperato sfogo di un religioso che, ormai giunto al termine dei suoi giorni, mette in discussione i fondamenti della fede cri-

---

[103] A.M. Pančenko, *Inok Avramij, on že jurodivyj Afanasij*, in *Russkaja stichotvornaja kul'tura XVII veka*, Nauka, Leningrad 1973, pp. 84-102.

[104] A.M. Pančenko, *Jurodivye na Rusi*, in «Az», n. 1, 1996, pp. 2-3.

[105] *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, a cura di P. Pera, Adelphi, Milano 1996, p. 124.

[106] F.M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, vol. 1, cit., p. 293.

stiana arrivando a rinfacciargli crudelmente il suo immenso amore verso l'uomo. Il Salvatore, nella sua straordinaria umiltà e nella sua infinità bontà, lo lascia parlare senza mai intervenire né interrompere quello che finisce col diventare un vero e proprio monologo drammatico. L'espressione del suo volto è di una eccezionale eloquenza, quasi incomprensibile, al punto che il Grande Inquisitore stesso ne è profondamente stupito e turbato: «Mi guardi con dolcezza e non mi degni neppure della tua collera?»[107] Parlando del suo poema orale al fratello, Ivan Karamazov spiega: «Io faccio apparire sulla scena Lui. A dire la verità, però, nel mio poema Lui non dice nemmeno una parola; appare soltanto e se ne va»[108].

Lo scrittore V.V. Rozanov, autore di uno dei più significativi commenti di questo capitolo dostoevskiano, sottolinea la forte dimensione teatrale di quell'incontro notturno, rilevando come dalle parole del Grande Inquisitore emerga «la sensazione che egli stesso si dimentichi che si sta rivolgendo ad un'altra persona»[109], nella fattispecie il Redentore:

> Il suo discorso suona come un monologo, come la professione di fede di un vecchio di novant'anni, e quanto più si sviluppa, tanto più chiaramente emerge da dietro la sua "figura alta e diritta" la piccola ed esausta figurina dell'uomo del XIX secolo, che ha sopportato nell'anima sua molto di più di quanto poteva sopportare il vecchio, benché "si fosse nutrito di locuste e nettare nel deserto" ed avesse in seguito mandato al rogo centinaia di eretici *"ad majorem gloriam Dei"*[110].

Nel corso di questo drammatico faccia a faccia Cristo tace sempre remissivamente, lasciando che il Grande Inquisitore dia sfogo

---

[107] *Ivi*, p. 294.

[108] *Ivi*, p. 289.

[109] V.V. Rozanov, *La leggenda del Grande Inquisitore*, a cura di N. Caprioglio e con introduzione di V. Strada, Marietti, Genova 1989, p. 90.

[110] *Ivi*, p. 90.

a tutte le sue angosce, espresse attraverso il celebre esempio delle tre tentazioni di evangelica memoria. «Il miracolo, il mistero e l'autorità»[111] sono, secondo l'anziano ecclesiastico, le sole tre forze in grado di vincere e di conquistare per sempre la coscienza ribelle dell'uomo assicurandogli la felicità. Cristo, respingendole tutte e tre, si comportò «con la magnifica fierezza degna di Dio»[112], accettando di morire sulla croce per la redenzione del genere umano. Ed è nel rifiuto del sacrificio dell'Agnello immolato che si rivela il sentimento che, secondo Rozanov, è alla base di quello straziante monologo: la ribellione, «la parola più amara che sia mai uscita dalla bocca di un uomo nel corso di tutta la sua storia. Senza ripudiare Dio, egli aborrisce il proprio volto che gli viene da lui; senza dubitare della sanzione suprema ai propri tormenti, la respinge. È stato alterato in lui qualcosa di tanto prezioso, è stato oltraggiato qualcosa di tanto sacro, che egli leva gli occhi al cielo e, pieno di amarezza, prega che quest'oltraggio non venga più riscattato, che questa alterazione non sia rimossa»[113].

Spietato e irriverente è l'attacco del Grande Inquisitore che, come San Giovanni Battista, ha vissuto per parecchio tempo in solitudine indossando misere vesti e quasi senza nutrirsi. Cercando in qualche modo di porre fine all'ininterrotto tacere di Cristo, esclama: «Perché continui a guardarmi, in silenzio, con i Tuoi occhi miti e penetranti?»[114] Quel volto dallo sguardo così intenso lo sconvolge nella sua incomprensibile quiete, sua totale apertura all'ascolto, nella sua completa e perfetta conoscenza dell'animo umano: «Tutto quello che ho da dirTi è già noto, lo leggo nei Tuoi occhi»[115]. E così il monologo dell'anziano ecclesiastico prosegue ininterrottamente, in una sequela di frasi pronunciate quasi sen-

[111] F.M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, vol. 1, cit., p. 298.
[112] *Ivi*, p. 298.
[113] V.V. Rozanov, *La leggenda del Grande Inquisitore*, cit., p. 72.
[114] F.M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, vol. 1, cit., p. 301.
[115] *Ivi*, p. 301.

za tirare il fiato, sino alla sentenza che decreta la condanna finale del prigioniero: «Domani, Te lo ripeto, vedrai che questo gregge mansueto si precipiterà, al mio primo cenno, ad attizzare i carboni ardenti del rogo sul quale Ti brucerò, perché sei venuto a disturbarci. Perché se c'è qualcuno che, più di tutti, abbia meritato il rogo, quello sei proprio Tu. Domani salirai sul rogo. *Dixi*»[116].

A questo punto anche Ivan Karamazov, che con tanta veemenza oratoria aveva esposto il suo poema orale al fratello, si concede una piccola sosta in attesa di sentire il giudizio di quest'ultimo. Per tutto il tempo Alëša lo aveva ascoltato in silenzio, visibilmente in preda a una forte emozione, ma senza mai interromperlo: «Il tuo poema è l'elogio di Gesù e non la Sua condanna…»[117], disse arrossendo. Un'osservazione importante, questa, perché offerta da un giovane novizio che più volte, nel romanzo, è paragonato a un folle in Cristo. «Voi… voi siete un povero, piccolo *jurodivyj*, ecco che cosa siete!», gli urla in un momento di rabbia la frivola Katerina Ivanovna[118]. Il chicco di grano – ricorda Dostoevskij nell'*ex ergo* del romanzo – non può generare frutto se non soffre nella terra (*Gv. XII, 24*): così Alëša, come tutti i folli in Cristo russi, si umilia non solo amando i peccatori ma anche i loro peccati, e sopportando pazientemente offese, ingiustizie e umiliazioni.

Lo *starec* Zosima ama il giovane novizio perché rivede nel suo volto luminoso quello che fu il suo volto di un tempo, le sue speranze nella scoperta della fede e la sua gioia nel sentirla crescere ogni giorno di più: «Quanto a te, Aleksej, molte volte nella mia vita ti ho benedetto mentalmente per il tuo volto, sappilo. Ecco ciò che penso di te: tu uscirai da queste mura, ma vivrai nel mondo come un monaco. Avrai molti avversari, ma anche i tuoi nemici ti ameranno. La vita ti riserberà molte sventure, ma tu ne sarai felice e benedirai la vita e la farai benedire anche dagli altri, e questa è la

---

116 *Ivi*, p. 304.

117 *Ivi*, p. 305.

118 *Ivi*, p. 223.

cosa più importante»[119]. Prima di morire il padre spirituale gli lascia un ultimo comandamento: abbandonare il monastero e scendere nel mondo diffondendo, come fecero i santi folli dell'Antica Russia, un Cristianesimo fatto di amore concreto[120].

Alto e forte, il più giovane dei fratelli Karamazov ha un aspetto gentile e un carattere dolce che desta immediatamente simpatia e benevolenza. Timido e riservato, conosce i pericoli dell'orgoglio e per questo evita sempre di mettersi in mostra. Non giudica mai le persone, né le condanna per le loro azioni. La sua intelligenza – al contrario di Ivan – non nasce dal freddo raziocino ma dal cuore, e per questo riesce a sciogliere qualsiasi nodo dell'orgoglio. Ecco perché il colto autore del poema orale gli dice con assoluta sincerità: «Voglio fare amicizia con te, Alëša, perché io non ho amici e voglio provare ad averne»[121]. Sostenuto dalla fede e dalla speranza, come tutti i santi stolti Alëša è capace di leggere nella mente delle persone: le sue parole sono dolorose come una pugnalata nel petto e balsamiche come un medicamento sulla piaga sanguinante. A suo modo, è un abile attore dal potente eloquio: «Sei straordinario, tu, nel rigirare le parole, come dice Polonio nell'*Amleto*»[122], osserva sorridendo Ivan.

A ben vedere, Alëša sarebbe potuto essere uno dei novizi addetti all'allestimento delle rappresentazioni drammatiche o alla stesura delle opere in versi menzionate dal fratello maggiore nel prologo del suo poema orale, oppure uno dei giovani teatranti ingaggiati dal clero come animatori della cerimonia della Domenica delle Palme. Sarebbe anche potuto essere uno degli attori selezionati dalle alte gerarchie ortodosse per la messa in scena del primo dramma scolastico rappresentato a Mosca nel 1702, dal titolo

[119] *Ivi*, p. 92.
[120] *Ivi*, p. 284.
[121] *Ivi*, p. 273.
[122] *Ivi*, p. 279.

Terribile descrizione della seconda venuta del Signore sulla terra[123]. Allestito dall'Accademia ecclesiastica della capitale, era una rielaborazione scenica del Giudizio Universale non priva di riferimenti alla presenza dei Gesuiti in Russia e al regno di Pietro il Grande, lo zar che abolì la "Processione dell'Asino"[124].

Dostoevskij affida ad Alëša il compito di formulare il giudizio finale sulla composizione letteraria del fratello: «Il tuo Inquisitore non crede in Dio: ecco qual è il suo unico segreto!»[125] Queste parole giungono dritte al cuore di Ivan che, infervorato, cerca in qualche modo di giustificare quanto esposto ma finisce con l'ammettere: «Ho l'aria di un autore che non sopporta la tua critica»[126]. Con gli occhi chini a terra, Alëša ascolta la conclusione immaginando la scena e il silenzio che regnava nella prigione sotterranea, illuminata soltanto da una torcia[127]. Al termine dell'estenuante monologo del Grande Inquisitore, Cristo è rimasto sempre vigile e attento: i suoi occhi hanno sempre fissato intensamente quelli del suo interlocutore novantenne, le sue labbra non si sono mai dischiuse né per interromperlo, né per muovergli alcuna obiezione.

L'anziano ecclesiastico si aspetta una risposta, anche terribile, fatta di parole altisonanti, amare, capaci di echeggiare nelle tenebre di quella afosa notte sivigliana e di scuotere le coscienze della folla che quel giorno aveva nuovamente acclamato il Salvatore lungo le strade. E la solenne risposta di Cristo, che diede spettacolo entrando nella città del suo martirio a dorso di un asino, non tarda ad arrivare, ed è racchiusa in un unico gesto silenzioso e potentissimo: un bacio[128]. Nella tradizione popolare russa ci si scambiava un

---

[123] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., p. 16.

[124] G.P. Fedotov, *I santi dell'antica Russia*, cit., pp. 205-206.

[125] F.M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, vol. 1, cit., p. 306.

[126] *Ivi*, p. 306.

[127] Cfr. M.P. Pagani, *Il monologo del Grande Inquisitore*, in «Il Volto dei Volti», V (luglio-dicembre 2002), n. 2, pp. 88-98.

[128] F.M. Dostoevskij, *Brat'ja Karamazovy*, vol. 1, cit., p. 307.

bacio in segno di buon augurio per la Pasqua, suggellando l'appartenenza alla comunità cristiana e alla Chiesa universale[129]. Ed con questo straordinario atto di fratellanza, di clemenza e di perdono che il Grande Inquisitore è illuminato, al termine del suo monologo in quella buia prigione, dalla luce d'amore che si sprigiona da quello splendido volto che lo aveva sempre osservato in silenzio: in quel bacio è racchiuso il senso di quello straordinario incontro notturno con Cristo tornato ancora sulla terra. Anche il riceverlo, nonostante la rabbia e lo sgomento, resta sempre e comunque un gesto d'amore.

4. *Per una festa di nozze*

Nella *Passio* di Nereo e Achilleo (12 maggio) si narra del tentativo di seduzione di Flavia Domitilla da parte del perfido marito Aureliano, che non esitò a ingaggiare degli attori per meglio riuscire nel suo intento. La giovane sposa, cristiana nipote di Domiziano, era stata convertita proprio da questi suoi due servitori posti a sorveglianza delle sue stanze: attenti e fedeli, essi la mettono in guardia dalle insidie del matrimonio – la gelosia, i tradimenti, i maltrattamenti che un marito può infliggere alla moglie. A nulla valse il periodo di isolamento di Flavia Domitilla nell'isola di Ponza: decisa a finire i suoi giorni nella castità, non cede dinanzi al tentativo di persuasione di due sue affezionate compagne d'infanzia e riesce ad avvicinarle con i rispettivi fidanzati alla fede in Cristo poco prima dello sposalizio. Durante il banchetto nuziale Aureliano, accompagnato da tre saltimbanchi, porta la moglie nel suo talamo deciso a farle violenza al termine dell'esibizione musicale. Ma a questo punto si verifica il miracolo: i giullari e gli invitati, esausti per i festeggiamenti, svennero mentre il malvagio

[129] A.D. Sinjavskij, *Ivan lo Scemo*, cit., p. 222.

Aureliano danzò ininterrottamente per due giorni fino a quando, spossato, morì.

La consuetudine di allietare il banchetto nuziale con canti, musiche e danze era assai radicata anche nell'Antica Russia. Ad esempio la *Cronaca di Perejaslavl'* (XII secolo) sottolinea la pericolosità degli intrattenimenti organizzati dagli *skomorochi* per il divertimento degli invitati:

> Era durante la danza che si capiva chi fra le donne e le fanciulle provasse desiderio carnale per i giovani. Si eccitavano allora l'uno con l'altra, nei sensi e nel cuore, con gli sguardi, denudando certe parti del corpo, con il gioco delle dita, con lo scambio degli anelli, con strette e baci a non finire e infine si accoppiavano. Legami duraturi nel conseguivano e ci si burlava degli altri fino alla morte[130].

Nel suo sermone *Sulla settimana*, il vescovo Evsevij (XIII secolo) parla degli svaghi del popolo nel giorno di festa dedicato al Signore sottolineando con estrema severità come molti fedeli, nel *dies Domini*, si dedichino alla musica e alla danza e tralascino la frequentazione della Chiesa, oppure assistano con poca attenzione alle funzioni rivolgendo il pensiero a ben più disimpegnate attività[131]. Il XLI Canone (questione 16) del Concilio dei Cento Capitoli del 1551 vietava agli *skomorochi* di partecipare ai matrimoni: con le loro canzoni, i loro lazzi e la loro musica accompagnavano gli sposi con gli invitati in chiesa e rallegravano il banchetto nuziale, suscitando l'ira dei preti che per porre fine a questo spettacolo demoniaco spesso minacciavano severe punizioni[132]. Questa opinione è stata ripresa anche nell'anonimo *Sermone sulle bettole e sull'ubriachezza* (XVI secolo), nel quale i musicanti girovaghi sono

---

[130] F. Conte, *Gli Slavi. Le civiltà dell'Europa centrale e orientale*, Einaudi, Torino 1991, p. 181.

[131] A.S. Famincyn, *Skomorochi na Rusi*, cit., pp. 67-68.

[132] J.-C. Roberti, *Fêtes et Spectacles de l'Ancienne Russie*, cit., p. 50.

presentati tra i più assidui frequentatori non solo dei festini matrimoniali, ma anche – e soprattutto – dei luoghi malfamati[133].

A partire dalla seconda metà del XVI secolo si registrò nel paese la crescente presenza di suonatori tedeschi, di confessione protestante[134]. Per capire l'importanza di questo fatto, che implicò un significativo confronto tra Ortodossia e Protestantesimo, non bisogna dimenticare che nel 1570 il Terribile aveva scritto una lettera al pastore Jan Rokyta, nella quale accusava i Luterani di ammettere la poligamia e attaccava coloro che si risposavano dopo la morte della moglie. In quel periodo il sovrano, rimasto vedovo dell'adorata Anastasija, si era già risposato tre volte e, secondo il Diritto Canonico, non avrebbe potuto frequentare la Chiesa, né accostarsi ai sacramenti per cinque anni[135]. Tuttavia, non avendo mai osservato queste prescrizioni, lo zar non poteva intervenire pubblicamente nella *querelle* contro chi aveva contratto più di un matrimonio, e così volle far credere che l'autore del suo scritto fosse opera di un suo contemporaneo, un folle in Cristo di nome Parfenij, dall'esemplare condotta di vita. Si tratta dello stesso pseudonimo con il quale, poco tempo dopo, firmò il canone e la preghiera a San Michele Arcangelo. Sul finire del XIX secolo furono ritrovati quattro manoscritti che contenevano questa lettera. Nell'ultimo, una copia del XVII secolo più tarda rispetto alle altre, il testo è intitolato *Epistola ad uno sconosciuto contro i Luterani – Opera di Parfenij il folle in Cristo*. Conosciuto già grazie a P.M. Stroev nel 1848, fu pubblicato nel 1886 dall'archimandrita Leonid, che però non lo riconobbe come opera di Ivan IV.

---

133 I.E. Zabelin, *Opyt izučenija russkich drevnostej i istorii*, vol. I, Tipografija Gračëva, Moskva 1872, p. 187.

134 A.S. Famincyn, *Skomorochi na Rusi*, cit., p. 50.

135 L. Ronchi De Michelis, *Introduzione* a Ivan il Terribile-J. Rokyta, *Disputa sul Protestantesimo. Un confronto tra Ortodossia e Riforma nel 1570*, Claudiana, Torino 1959, p. 33.

Una delle più applaudite e memorabili esibizioni degli *skomorochi* fu quella che si tenne nel 1626, nel corso della festa organizzata in occasione del matrimonio dello zar Michail Fëdorovič Romanov. Ricordata in diverse stampe del XVII secolo, ebbe un successo tale che sono stati addirittura tramandati i nomi dei suonatori che costituivano l'*ensemble*: Uezda e Bogdaška Vlas'ev ai *gusli*, Andrjuška Fëdorov e Vas'ka Stepanov alle *domre*, e infine ai violini Bogdaška Okat'ev, Ivaška Ivanov, Onaška e il tedesco battezzato ortodosso Armanka, che era stato ammesso nel gruppo e aveva ricevuto il permesso di lavorare per il regnante solo dopo essersi convertito all'Ortodossia[136]. Il primo sovrano della dinastia dei Romanov era un uomo austero che raramente sorrideva in pubblico. In privato, però, si dilettava a ospitare nella cosiddetta "Sala dei Divertimenti" (*Potešnaja Palata*)[137] appositamente allestita nel 1613 nel suo palazzo, nani e giullari tutti vestiti di rosso e di azzurro. Intonava canti popolari ed era molto orgoglioso di un organo che aveva fatto appositamente giungere dall'Olanda. Da qui il termine *potešnik* (intrattenitore), spesso usato come sinonimo di *skomoroch*.

Anche l'ascesa al trono dello zar, avvenuta nel 1613, è stata raffigurata sfarzosamente nelle stampe coeve. Essa ispirò anche, nel corso del XIX secolo, due importanti rappresentazioni al "Teatro Aleksandrinskij" di San Pietroburgo: il dramma storico intitolato *L'anno 1613 o l'elezione al trono di Michail Fedorovič*[138] di N.A. Čaev e il dramma patriottico *La mano dell'onnipotente salvò la patria*[139] di N.V. Kukol'nik. Risale al 1633, venti anni dopo la fastosa incoronazione del sovrano, una curiosa supplica che gli rivolsero

---

[136] I.E. Zabelin, *Domašnye byt russkich carej v XVI i XVII stoletijach*, Tranzitkniga, Moskva 2005, pp. 440-441.

[137] *Potešnaja Palata*, ad vocem, in *Teatral'naja Ènciklopedija*, vol. IV, cit., col. 452.

[138] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., p. 503.

[139] *Ivi*, pp. 305-306.

quattro *skomorochi* al servizio del principe di Šuo e di quello di Požarskoe. I loro nomi erano: Pavluška Kondrat'ev figlio di Zarubin, Vtoryška Michajlov, Konaška Demet'ev, Fedka Stepanov figlio di Čečotka. Definendosi poveri orfani, essi raccontarono che, giunti al villaggio di Dunilovo, furono messi sotto chiave in una *banja* da Ondrej Krjukov, che aveva spillato a Pavluška 7 rubli, a Fedka 25 e ai restanti due compari denaro per un totale di 5 rubli[140]. Le motivazioni alla base dell'episodio non sono chiare. Tuttavia, esso conferma il perdurare della consuetudine degli artisti raminghi di indirizzare suppliche ai potenti per ottenere qualche favore. Lo conferma anche il fatto che nei suoi primi anni del suo regno fu ufficializzata a corte la presenza di alcuni apprezzati recitatori: Klim Orefin, Pëtr Capogov e Bogdan Putjata[141]. Tra il 1630 e il 1640 ebbero grande successo anche diversi suonatori di *domra* ciechi: Gavrilo, Jakov, Luk'jan Nikiforov, Naum, Pëtr[142].

Asceso al trono in giovane età, suo figlio Aleksej era detto "il Tranquillissimo" ma anche, per il suo zelo di cristiano ortodosso, "il Pio". Per nove anni il suo medico personale fu l'inglese Samuel Collins, figlio del vicario di Braintee, studente a Cambridge e laureato a Oxford, che lo ricorda così:

> Non manca mai a una funzione. Se sta bene, va in chiesa, altrimenti la fa celebrare nella sua stanza. Nei giorni di digiuno, prende parte alle preghiere di mezzanotte, rimanendo in piedi quattro, cinque, sei ore di fila, prostrandosi al suolo anche mille volte, e nelle grandi festività persino millecinquecento. Nei periodi di grande digiuno fa solamente tre pasti alla settimana, al di fuori dei quali non prende che un po' di pane scuro e sale, un fungo sott'aceto o un cetriolo, e beve una coppa di birra leggera. Mangia pesce solo due volte durante la grande Quaresima, che osserva per sette

---

[140] V.A. Borisov, *Opisanie goroda Šui i ego okrestnostej*, Tipografija Vedomostej Moskovskoj Gorodskoj Policii, Moskva 1851, pp. 451-452.

[141] A.S. Famincyn, *Skomorochi na Rusi*, cit., p. 51.

[142] *Ivi*, p. 51.

settimane in tutto. Per finire, nessun uomo osserva di più le ore canoniche di quanto egli osserva i digiuni. Possiamo calcolare che digiuna otto mesi su dodici[143].

Su insistente e ripetuta richiesta del clero, nel 1648 lo zar Aleksej Michajlovič Romanov emanò ufficialmente un editto di condanna dell'attività giullaresca, con la prescrizione che se ne desse pubblica lettura in tutte le città del paese ogni domenica in chiesa, e nei giorni di fiera sulla piazza del mercato. Vennero confiscati e distrutti dalle guardie reali numerosi strumenti musicali[144], e fu addirittura formulata la prescrizione che concedeva alla gente di insultare e di picchiare gli *skomorochi*[145]. Un decreto aggiuntivo del 1649 proibì la recitazione delle favole, secondo una linea di austerità puritana che in quegli stessi anni portò nell'Inghilterra di Oliver Cromwell la messa al bando delle feste di Calendimaggio e del teatro[146]. Alla popolazione era proibito prendere parte a giochi e mascherate, cantare nelle case e nei campi, ballare durante i banchetti nuziali, battere le mani, assistere agli spettacoli pubblici, organizzare le lotte con gli orsi. A tal proposito, già nel 1636 il Patriarca Ioasaf aveva levato l'ennesima condanna contro gli *skomorochi* che con i loro animali addomesticati divertivano i bambini.

Le continue guerre con la Polonia, i contatti commerciali con l'estero, i sempre più numerosi stranieri, avevano comunque portato in Russia ventate di novità. All'inizio del XVII secolo, ricorda Olearius, viveva nel Sobborgo Tedesco (*Nemeckaja Sloboda*) di Mosca una gran moltitudine di forestieri. Qui esistevano due chiese luterane: una dei tedeschi e degli stranieri che erano giunti nel paese in anni recenti, e una detta "dei Vecchi Tedeschi", cioè i discendenti dei prigionieri e degli artigiani giunti nel paese all'e-

[143] S. MASSIE, *La terra dell'uccello di fuoco*, cit., p. 69.
[144] E.A. WARNER, *The Russian Folk Theatre*, cit., p. 189.
[145] E. LO GATTO, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., p. 10.
[146] S. MASSIE, *La terra dell'uccello di fuoco*, cit., p. 69.

poca di Ivan il Terribile. Verso la fine del XVII secolo si costruirono nella capitale chiese ed edifici nuovi che andavano perdendo l'aspetto tipicamente russo: ad esempio la chiesa della Vergine della Georgia nel quartiere di Kitaj-Gorod (edificata nel 1628 ed ampliata nel 1653), la chiesa di San Nicola Grande Croce, la cui disposizione di tre cupole è di importazione tipicamente ucraina, e la chiesa di San Gregorio di Neocesarea (1679), dall'esuberante stile fiorito. Fabbricati a più piani, in pietra e in muratura, dipinti a colori vivaci messi in risalto da colonnati bianchi, rispecchiavano le tendenze europee importate dalla Polonia. Questo nuovo stile, conosciuto come "barocco moscovita", visse solo una breve stagione (tra il 1650 e il 1714) ma segnò per la Russia l'inizio di un'epoca caratterizzata dall'apertura, l'incontro e lo scontro con l'Occidente.

Nel XVII secolo giunsero anche nuovi stimoli per le arti sceniche dalla Polonia: infatti, nel Carnevale dell'anno 1634, i più importanti rappresentanti della nobiltà polacca ebbero modo di assistere, a Roma, alla messa in scena del *Sant'Alessio* composto dal Cardinale Giulio Rospigliosi (Papa Clemente IX, 1667-1669) e musicato da Stefano Landi. L'allestimento ebbe luogo al teatro costruito nel palazzo della famiglia Barberini che, secondo quanto affermato in un dispaccio del conte Montecuccoli inviato al duca di Modena in data 2 marzo 1639, era capace di accogliere tremila spettatori[147].

Il *Sant'Alessio* racconta la leggenda di un santo romano che rinunciò a una vita agiata per vivere in completa povertà. Include tre preghiere che riassumono la vicenda terrena di questo uomo di Dio: il monologo con il quale il giovane si presenta al pubblico (atto I, scena II) esponendo le sue meditazioni sulla vanità della vita, un coro (atto I, scena V) che invoca sua la protezione poiché, fuggito da casa la sera delle nozze ha abbandonato la sposa e la

---

[147] A. Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo XVII*, Pasqualucci, Roma 1888, p. 25 sgg.

ricca dimora paterna, un'aria strofica (atto II, scena VII) che saluta il sospirato arrivo della sua morte, annunciata da un angelo[148].

La presenza di illustri spettatori polacchi (in particolare il principe Alessandro Carlo Vasa, vescovo e fratello di re Ladislao IV di Polonia) si rivelò determinante per lo sviluppo della drammaturgia sacra in Russia, in quanto questa disciplina iniziò ad essere studiata nelle scuole ecclesiastiche (Smolensk, Novgorod, Tver', Rostov) e nelle accademie teologiche (Kiev, Mosca)[149]. La mediazione polacca e l'influsso dei Gesuiti, che avevano una loro accademia a Vilna, favorirono l'allestimento di drammi sacri in occasione del Natale e della Pasqua. L'influsso occidentale era visibile soprattutto nell'introduzione di personificazioni allegoriche cristiane (Amore, Verità, Natura Umana, Devozione) e di figure originarie della mitologia pagana. Era stata anche introdotta la divisione in atti e in scene; l'azione principale si svolgeva entro una cornice allegorica in apertura e in chiusura dello spettacolo[150].

Il culto di Sant'Alessio venne introdotto a Roma da una comunità di monaci greci che risiedevano sull'Aventino, nel luogo ove era tradizionalmente collocata la casa del patrizio Eufemiano, il suo caritatevole padre che ogni giorno offriva da mangiare agli indigenti. Sebbene contro la sua volontà, il giovane si unì in matrimonio con la fanciulla che la sua famiglia aveva scelto, e con lei presenziò al fastoso banchetto nuziale allietato dagli attori. Ma abbandonò la sposa la prima notte di nozze e, fermamente deciso ad abbracciare la vita religiosa, raggiunse in segreto Edessa. Là distribuì tutte le sue sostanze ai poveri, indossò misere vesti e cominciò a vivere da mendicante nell'atrio della chiesa di Maria

---

[148] M.P. Pagani, *Il dramma di Sant'Alessio, uomo di Dio*, in «Il Volto dei Volti», VII (luglio-dicembre 2004), n. 2, pp. 68-79.

[149] V.I. Rezanov, *Iz istorii russkoj dramy. Škol'nye dejstva XVII-XVIII vv. i teatr iezuitov*, Sinodal'naja Tipografija, Moskva 1910.

[150] L.A. Sofronova, *Poètika slavjanskogo teatra XVII – pervoj poloviny XVIII v. (Pol'ša, Ukraina, Rossija)*, Nauka, Moskva 1981.

Madre di Dio. Delle elemosine che riceveva, tratteneva per sé quel che poteva bastargli e distribuiva ai poveri il resto.

Alessio visse per diciassette anni tra gli indigenti, gli ammalati e gli artisti di strada che si esibivano sul sagrato di quel luogo sacro. Un giorno la miracolosa icona mariana ivi custodita disse al custode di far entrare l'uomo di Dio. Questo episodio fece crescere la fama di santità di Alessio in tutta la Siria, al punto che decise di partire di nascosto per Laodicea, raggiungendo poi Tarso di Cilicia. La barca sulla quale viaggiava, però, fu spinta dai venti fino a Roma.

Ritrovatosi nella sua città natale, Alessio pensò di chiedere ospitalità presso la casa dei genitori senza farsi riconoscere. Trascorse così altri diciassette anni: pregava incessantemente, sottoponeva il suo corpo affaticato a veglie e digiuni, sopportava con pazienza le offese e gli scherni che i servi del padre gli facevano. La sua vera identità si scoprì soltanto dopo la morte, quando gli imperatori Onorio e Arcadio e Papa Innocenzo I udirono una domenica al termine della messa una voce dal cielo che li invitava a cercare l'uomo di Dio, affinché pregasse per Roma. Il corpo senza vita di Alessio fu trovato in casa di Eufemiano e da lì, nella disperazione dei genitori e della sposa, fu riposto con tutti gli onori nella chiesa di San Bonifacio.

La toccante vicenda di Sant'Alessio ispirò numerose composizioni letterarie e teatrali sia in Oriente che in Occidente[151]. Solennemente ricordato dalla Chiesa latina il 17 luglio e da quella ortodossa il 17 marzo, divenne oggetto di parecchie rappresentazioni: «la ricchezza dell'intreccio, la varietà degli sfondi e dei personaggi, la presenza di monologhi poetici e di dialoghi scenicamente efficaci»[152] determinò la sua grande popolarità tra i fedeli ortodossi, confermata nel tempo anche dalla pittura di icone. Nel 1672 fu

---

[151] G. Battelli, *Le più belle leggende cristiane*, Hoepli, Milano 1942, pp. 531-539.

[152] R. Picchio, *La letteratura russa antica*, cit., p. 38.

importantissima la realizzazione di *Aleksej uomo di Dio, dialogo in onore dello zar e gran principe Aleksej Michajlovič*. Era un dramma anonimo di carattere encomiastico che voleva celebrare, attraverso la figura del santo di cui portava il nome, il sovrano della dinastia Romanov[153]. L'allestimento, di profonda matrice cristiana, prevedeva l'ingresso in scena di varie figure allegoriche, quali ad esempio Purezza e Castità. La vicenda si svolgeva entro un arco cronologico di vari decenni e portava gli spettatori a vedere rappresentati non solo i luoghi terreni (Roma, l'Eden), ma anche l'Inferno e il Paradiso[154].

Per capire il forte impatto emotivo che questo allestimento ebbe sul sovrano, bisogna tener conto anche del fatto che parecchi erano gli indigenti che, come Sant'Alessio, mendicavano aiuto nel palazzo imperiale. In una delle pareti della Sala d'Oro del Cremino (*Zolotaja Palata*) era stata ricavata la cosiddetta "Finestra dei Postulanti": di qui veniva calata ogni giorno una cassetta nella quale si potevano depositare messaggi indirizzati ad Aleksej Michajlovič nella speranza di ricevere aiuto. Ecco come il viaggiatore Ercole Zani, vissuto nel XVII secolo, ricorda lo sfarzo della dimora sulla Piazza Rossa:

> Vive questo monarca con lusso e mantiene una magnifica corte. Possiede molti palagi e nella sua metropoli e in altri luoghi e città. Nel mio primo ingresso all'udienza ammirai la gran sala, ov'egli risedea sopra altissimo trono, ricoperto di panni d'oro. Un ordine di dorate colonne ne sostenta il soffitto nel mezzo e la rende ampia e spaziosa. Quegli è colorito di un finissimo oltramare e tempestato di stelle d'oro. Le pareti incrostate d'intagli di legno, con festoni e angioletti scherzanti, erano tutte arricchite d'oro, onde rimaneasi

---

[153] Cfr. M.P. Pagani, *Il sacro spettacolo di Sant'Alessio*, in *I luoghi di produzione della cultura e dell'immaginario barocco in Italia*, Atti del Convegno di Studi (Università per Stranieri di Siena, 21-23 ottobre 1999), a cura di L. Strappini, Liguori, Napoli 2001, pp. 115-120.

[154] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., p. 14.

> attonito e sovrapreso da non ordinario stupore per tanta vaghezza a quel primo ingresso. Il pavimento, ricoperto di finissimi tappeti di Persia, compiva un nobil concerto. Risedeano in altri banchi dorati, appoggiati alle pareti, cinquanta senatori, o "boiari", tutti ammantati di broccato d'oro, che al nostro ingresso sorsero in piedi, rendendo colle lor vesti d'oro soprariccio un insolito fragore. Pendeano loro al collo preziose collane di perle e gioie. Intesi poscia che que' vestimenti e ornati erano dello zar, che in simili dimostrazioni pubbliche gli prestava a' suoi "boiari" e conservavagli nelle guardarobbe reali[155].

Agli occhi dei fedeli ortodossi, l'uomo di Dio era un folle in Cristo: la terminologia agiografica russa, come già visto, presenta l'espressione *čelovek Bozij* come sinonimo di *jurodivyj*. Fu proprio uno di questi umili sudditi, Kiprian (morto nel maggio del 1652), a lasciare un memorabile ricordo nella memoria di Aleksej Michajlovič. Nel XII capitolo della raccolta *La Vite Russa*, viene descritto da S. Denisov un loro singolare incontro in piazza:

> Era soltanto lo splendido Kiprian, che davanti al mondo era uno *jurodivyj* e uno stupido, ma che davanti a Dio è sapientissimo e giudizioso; egli esortava alla santità e alla vita ascetica, e il suo stesso monarca lo conobbe per la sua grande virtù e lo amò molto. Quando lo zar partì sul suo cocchio per l'elargizione dell'elemosina, il meraviglioso Kiprian, errabondo con la sola camicia, attaccandosi al cocchio andò con il sovrano[156].

Questo coraggioso faccia a faccia si ripropose anche nel 1664, quando un folle in Cristo di nome Fëdor recapitò ad Aleksej Michajlovič una lettera contro le eresie scritta dall'arciprete Avvakum. La consegna non era passata attraverso la "Finestra dei Postulan-

---

[155] E. Zani, *Magnificenza e grandezza dello zar Alessio*, in *Viaggiatori del Seicento*, a cura di M. Guglielminetti, vol. I, Utet, Torino 1967, pp. 642-643.

[156] A.M. Pančenko, *Jurodivye na Rusi*, cit., p. 14.

ti", in quanto il santo stolto aveva deciso di approfittare di una delle pubbliche uscite del sovrano: «Si avvicinò con audacia alla carrozza, e non volle dare la lettera a nessuno eccetto allo Zar; lo Zar stesso, protendendo la mano da dentro la carrozza, cercò di afferrarla, ma non ci riuscì tanto era fitta la folla»[157]. Le passeggiate in carrozza del sovrano erano un evento molto sentito dal popolo, come ricorda anche Ercole Zani:

> Quando uscir vuole in pubblico, avvanzasi primieri alcuni aiutanti di camera vestiti di rosso e ne preparan le strade, purgandole con le scope. Indi precede numerosa milizia a cavallo col seguito di vari "boiari" e magnati a capo scoperto, o piova o nevighi, o sia il sole o sereno. Chi a sorte passassi a piedi per quella strada ne vien rimosso e obbligato a fermarsi immobile vicino alle pareti delle case e, essendo a cavallo, a scenderne tosto. Se il zar passando scorge qualche straniero, usa, cortese, d'inviar a richiederlo di sua salute. Inchinansi tutti col capo quasi prossimo a terra. Viaggia egli per lo più in cocchi tutti dorati e di prezioso lavoro. Avanti il medesimo marchiano duo corsieri, nobilmente bardati con due guanciali di velluto e di colore cremesi. Ne' tempi jemali[158] servesi anch'ei di slitte, ma ricoperte di zibellini e dorate e co' cavalli delle pelli medesime ricoperti. Uscendo a villeggiare ha di seguito e di vanguardia alcune milla soldati, che non permettono, battendo le strade, a veruno l'avvicinarsi al palagio del principe in quel tempo ch'ei vi risiede o dimora[159].

Scambiato per una giullarata, quel gesto del fedele messaggero fu severamente punito: Aleksej Michajlovič ordinò di rinchiudere Fëdor sotto la Grande Scalinata che dava accesso alla Sala d'Oro del Cremlino. Dopo la messa lo fece portare in chiesa e, presa la lettera, lo lasciò libero. Poco dopo, però, tornò in compagnia di

---

[157] *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, cit., p. 114.

[158] Durante l'inverno.

[159] E. Zani, *Magnificenza e grandezza dello zar Alessio*, cit., pp. 642-643.

Avvakum: «Giunto davanti allo zar, si mise a combinargli davanti le sue follie; così che quello ordinò di portarlo al monastero dei Miracoli»[160]. L'incontro tra l'autore della missiva e il suo illustre destinatario non fu facile: «E io me ne sto davanti allo Zar, inchinandomi, lo guardo e non dico niente. Anche lo Zar, inchinandosi verso di me, sta in piedi a guardarmi e non dice niente. Così ci separammo, e da quel momento finì la nostra amicizia: lui restò scontento di me per via della lettera, e io mi arrabbiai contro di lui perché aveva mandato in penitenza il mio Fëdor»[161]. La prigionia del folle in Cristo fu breve, in quanto i ferri gli caddero miracolosamente dai piedi: «Lui allora scivolò dietro l'infornata dei pani nel forno caldo, strisciando col culo nudo per terra, a raccogliere le briciole. Non appena lo videro, i monaci corsero a dirlo all'archimandrita, che ora è il metropolita Pavel; lui a sua volta lo fece sapere allo Zar. Lo Zar venne al monastero, fece liberare Fëdor con onore: "Che vada pure a vivere dove vuole"»[162].

Tra il 5 settembre 1666 e il 30 aprile 1667, Avvakum visse presso il Monastero di San Pafnutij di Borovsk, ove ricevette la visita di Fëdor che gli chiedeva consiglio su come comportarsi:

> Devo girare in camicia, come ora, o indossare un abito? Gli eretici mi cercano. Ero a Rjazan' dall'arcivescovo Ilarion, mi hanno imprigionato e incatenato, mi tormentarono molto crudelmente. Raro il giorno che si chiudesse senza colpi di frusta, cercavano di costringermi alla loro comunione, e io ormai non ne potevo più, non sapevo che fare. Una notte, in grande afflizione, pregai Cristo che mi liberasse da loro, e anche per molto altro Lo importunai. Ed ecco che improvvisamente i ferri caddero con gran fracasso e la porta si aprì. Al che mi inchinai a Dio, corsi fuori dal palazzo, arrivai ai cancelli, trovo aperti anche quelli! Allora mi misi per via. È giorno chiaro e io sono già assai lontano sulla strada, quando ecco

---

[160] *Vita dell'arciprete Avvakum scritta da lui stesso*, cit., p. 114.

[161] *Ivi*, pp. 114-115.

[162] *Ivi*, p. 115.

> che due corrono a cavallo inseguendomi. Io mi tiro da una parte, e quelli mi corrono accanto senza vedermi. All'alba poi tornano indietro, incontro a me, imprecando contro di me: «Dove diavolo si sarà mai cacciato, quel figlio di puttana? Dove potremo mai scovarlo?». E di nuovo mi passano accanto senza vedermi. Quanto a me, passo passo arrivai fino a Mosca. Cosa mi ordini di fare ora: tornare laggiù a farmi tormentare o restare qui nascosto? Come posso fare per non suscitare l'ira di Dio?[163]

Dopo aver a lungo riflettuto, Avvakum consigliò a Fëdor di indossare un abito e di vivere nascosto fra la gente. Tuttavia, questo travestimento non si rivelò efficace: «Anche così vestito il diavolo lo scovò e ordinò che venisse soffocato. Era il mio diletto, guerriero audace di Cristo. Grande era la sua fede, il suo zelo per Cristo ardente: non vidi mai un così grande asceta e versatore di lacrime. Compie mille prosternazioni, poi si siede per terra e piange due o tre ore»[164]. Spesso il folle in Cristo sgridava in lacrime Avvakum, incoraggiandolo a dare il buon esempio: «Non ti vergogni? Sei tu l'arciprete: come puoi costringerci al bene, quando sei pigro tu stesso?»[165] Fëdor aveva sofferto molto a causa del freddo e delle percosse e desiderava starsene un po' tranquillo al calduccio: «Con queste gambe congelate da parer ceppi batto sulla pietra, ma non appena vado dove è caldo, mi sento trafiggere e mi fa molto male. Soprattutto all'inizio, quando avevo appena cominciato a peregrinare, ma poi divenne sempre più facile, e smise di farmi male»[166].

Anche Fëdor, come Sant'Alessio, apparteneva a una famiglia benestante. Originario di Mezen', era figlio di un ricco pedaggiere che lavorava a Novgorod, e che fu impiccato dagli apostati davanti agli occhi dei parenti. Un giorno abbandonò la moglie e decise di

---

[163] *Ivi*, pp. 121-122.

[164] *Ivi*, p. 122.

[165] *Ivi*, p. 122.

[166] *Ivi*, p. 123.

iniziare a condurre la vita dell'uomo di Dio, anche se la sua scelta non fu priva di contraddizioni e ripensamenti:

> Mi ero votato a Dio di essere folle, ma poi tradii, così che una volta che andavo sul mare in barca da Mezen' in città e ci colse una tempesta, caddi non so come in mare, e restai impigliato con le gambe a un cappio, rimasi a lungo appeso con le testa nell'acqua e i piedi in aria; allora mi sovvenni del voto, che non vi avrei più mancato, se Dio mi avesse salvato dall'annegamento. E non so chi fu quel forte che mi lanciò dall'acqua sul pontile. Da allora cominciai la mia vita di pellegrino errante[167].

Da quel giorno Fëdor visse simulando la *sacra stultitia* fino al giorno della sua condanna a morte, avvenuta per impiccagione nel 1670. Un anno dopo il tragico evento, il 1° febbraio 1671, fu celebrato il matrimonio di Aleksej Michajlovič con Natal'ja Kirillovna Naryškina, un'affascinante fanciulla di origine tartara che si trovava a Mosca per completare la sua educazione. Lo zar, vedovo della prima moglie, la conobbe in una delle riunioni mondane organizzate da Artemon Sergeevič Matveev, guardiasigilli e ministro degli affari esteri, che conosceva e apprezzava i costumi occidentali in quanto per lavoro aveva trascorso diversi anni in giro per l'Europa e si era sposato con una scozzese convertitasi all'Ortodossia, Evdokija Grigor'evna Hamilton. Questo nobile ebbe un ruolo importante nello sviluppo del teatro di corte russo, come testimonia ad esempio il dramma storico *Il boiaro Matveev* di P.G. Obodovskij, messo in scena nel 1868 al "Teatro Aleksandrinskij" di San Pietroburgo[168].

Durante la cerimonia nuziale lo zar dispose l'accompagnamento di musica strumentale[169]. Nel 1672 venne alla luce l'attesissimo erede maschio, Pietro I il Grande. Poco dopo ebbe luogo l'alle-

---

[167] *Ivi*, p. 123.

[168] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., p. 505.

[169] S. Massie, *La terra dell'uccello di fuoco*, cit., p. 76.

stimento di *Aleksej uomo di Dio, dialogo in onore dello zar e gran principe Aleksej Michajlovič*[170]. Constatata l'importanza educativa del teatro, il sovrano a chiese il permesso al suo confessore di avviare la costruzione della cosiddetta *komedijnaja choromina* (la sala di commedie) nella residenza imperiale di Preobraženskoe, un sobborgo alle porte di Mosca. Ciò segnò l'avvio di un'importante apertura, nella corte dei Romanov, al confronto con il resto dell'Europa e assai preziose si rivelarono le testimonianze e le opinioni dei diplomatici che ebbero la possibilità di assistere a degli spettacoli con attori e registi occidentali. Ad esempio I.I. Čemodanov, che negli anni 1656-1657 fu a Venezia, nella sua relazione «tace prudentemente»[171] degli allestimenti scenici – forse di carattere musicale – di cui fu spettatore. Negli anni 1658-1659 il nobile V.B. Lichačëv, ambasciatore presso il granduca Ferdinando II a Firenze, rimase particolarmente colpito dall'allestimento di tre commedie[172]. Delle sfarzose rappresentazioni della Serenissima offre invece un'entusiastica descrizione P.A. Tolstoj nel 1698, nel diario scritto in occasione del suo viaggio a Malta: «si danno opere e commedie straordinarie, che nessuno è in grado di descrivere alla perfezione. In nessun posto del mondo sono esistono opere e commedie simili»[173].

I primi segni di questo interessamento per il teatro si ebbero intorno al 1660, quando lo zar incaricò I. Hebdon, un mercante

---

[170] V.P. Adrianova, *Žitie Alekseja čeloveka Božija v drevnej russkoj literature i narodnoj slovesnosti*, Petrograd 1917, p. 149.

[171] M. Di Salvo, *La missione di I. Čemodanov a Venezia (1656-1657): osservazioni e nuovi materiali*, in *Archivio russo-italiano. Russko-ital'janskij archiv*, a cura di D. Rizzi e A. Šiškin, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Trento 1997, p. 70.

[172] L. Léger, *Les premières ambassades russes à l'étranger*, in *Russes et Slaves: études politiques et littéraires*, Hachette, Paris 1890, pp. 180-181.

[173] *Putevoj dnevnik P.A. Tolstogo, maj 1698*, in «Russkij archiv», n. 3, 1888, pp. 546-547.

inglese di sua fiducia, di adoperarsi per far giungere in Russia dalle terre germaniche dei maestri per allestire delle commedie[174]. Nel 1672 il colonnello Nikolaj von Staden ricevette l'ordine di invitare a Mosca musicisti e attori provenienti dalla Curlandia, dalla Svezia e dalla Prussia:[175] in questa disposizione imperiale si può ravvisare, da parte di Aleksej Michajlovič, il desiderio di festeggiare degnamente la nascita dello *zarevič*. Lo storico N.S. Tichonravov ritiene che il 1672 debba essere considerato l'anno della fondazione del teatro russo:[176] la celebrazione del bicentenario, nel 1872, permise ad A.N. Ostrovskij, drammaturgo discendente da una famiglia di ecclesiastici originari di Kostroma, di presentare alla direzione dei teatri imperiali *Un comico del secolo XVII*[177]. Questa commedia in versi, in tre atti e un epilogo, fu importante per il lavoro di ricostruzione storica ma non riscosse successo tra il pubblico moscovita; fu riproposta a San Pietroburgo al "Teatro Aleksandrinskij" solo verso la fine del XIX secolo[178]. Da essa il compositore P.I. Blaramberg trasse un'opera, *Lo skomoroch*, che però non fu mai messa in scena[179].

Aleksej Michajlovič decise di affidare la direzione della sala di Preobraženskoe al pastore protestante Johann Gottfried Gregori, colto *magister* di una delle due chiese del Sobborgo Tedesco di

---

[174] I.A. Šljapkin, *K istorii russkago teatra pri care Aleksee Michajloviče. Zametki*, in «Žurnal Ministerstva Narodnogo Prosveščenija», n. 3, 1903, pp. 210-211.

[175] O.A. Deržavina et Al., *Rannjaja russkaja dramaturgija (XVII-pervoj poloviny XVIII v.)*, vol. I, Nauka, Moskva 1972, p. 10.

[176] N.S. Tichonravov, *Načalo russkogo teatra*, in *Letopisi russkoj literatury i drevnosti*, vol. III, Tipografija Gračëva, Moskva 1861, p. 85 sgg.

[177] A.N. Ostrovskij, *Komik XVII stoletija*, in *Polnoe sobranie sočinenij v dvenadcati tomach*, vol. 7, Iskusstvo, Moskva 1977, pp. 295-363.

[178] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. I, cit., pp. 449-450.

[179] *Ivi*, p. 467.

Mosca: era giunto in Russia nel 1658 e qui vi morì nel 1675[180]. Il 17 ottobre 1672 fu allestita la *Azione di Artaserse*, un dramma ispirato alla narrazione veterotestamentaria del libro di Ester[181]. Scritto in tedesco, il testo fu tradotto in russo dal traduttore ufficiale di corte I. Enak. La preparazione dello spettacolo non fu né breve, né facile. Il diplomatico Jacob Reitenfels, inviato da Roma negli anni 1670-1673, ci ha lasciato nella sua *Relazione di Moscovia* un interessante resoconto di quell'evento eccezionale:

> La sala era di circa 20 metri quadrati, alta 12 metri e circondata da una barriera con porte a due battenti. Il pavimento e le pareti erano tappezzate di feltro e ornati riccamente di panno rosso e verde e di tappeti. Il posto destinato allo zar, un po' più avanti degli altri, era tappezzato di panno rosso. Quanto alla zarina e alle principesse, era stato riservato loro una specie di palco con un'inferriata, attraverso la quale potevano guardare sulla scena senza essere viste dagli altri spettatori che sedevano su panche di legno. Il palcoscenico, un po' elevato, era separato dagli spettatori per mezzo di balaustrate. Sulla scena era stato collocato un sipario 'a spalliera', muovendo il quale si otteneva il cambiamento del luogo dell'azione. Non erano stati dimenticati neppure gli scenari, cornici di disegno prospettico, preparati dal pittore olandese Pietro Inglis, il quale ebbe il titolo di "maestro di prospettiva". Di tali scenari nel 1674 il teatro ne aveva ben trentaquattro[182].

Aiutato da altri tre connazionali tedeschi, Gregori scelse sessantaquattro attori polacchi di lingua tedesca e li preparò al difficile mestiere della recitazione di corte. La sua compagnia mise in scena una serie di spettacoli quasi tutti basati su episodi della storia

---

[180] A.A. MAZON, *"Artakserksogo dejstvo" i repertuar pastora Gregori*, in «Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury», XIV (1958), pp. 355-363.

[181] I.M. KUDRJAVCEV, *"Artakserksogo dejstvo". Pervaja pìesa russkogo teatra XVII v.*, Izdatel'stvo Akademii Nauk, Moskva-Leningrad 1957.

[182] B.V. VARNEKE, *Istorija russkogo teatra XVII-XIX vv.*, Iskusstvo, Moskva-Leningrad 1939, p. 120.

sacra: *Giuditta (Il dramma di Oloferne)*, la *Commedia di Tobia il giovane* e la *Commedia del prode Egorij* nel 1673; la *Piccola piacevole commedia di Giuseppe*, la *Lacrimevole commedia di Adamo ed Eva* e il *Dramma di Temir-Aksak* nel 1675; la *Commedia di Davide e Golia* e la *Commedia di Bacco e Venere* nel 1676. I tre libri del Vecchio Testamento che ispirarono alcune di queste messe in scena (Ester, Giuditta e Tobia) erano quelli raccomandati da Lutero per la realizzazione di recite popolari a carattere religioso[183]. Gli attori erano tutti uomini (una sessantina circa) che apprendevano l'arte della recitazione e svolgevano le prove degli spettacoli senza mai sapere con certezza la data esatta della prima e delle repliche, lamentando spesso un'inadeguata ricompensa economica.

Il teatro voluto da Aleksej Michajlovič era un *divertissement d'élite* finalizzato alla celebrazione del potere della corte imperiale[184]. Gli spettacoli si basavano su una serie di convenzioni sceniche quali la rigida ripartizione degli spazi, l'imposizione della postura fisica, la notevole lunghezza della recita, che accentuavano la ritualità della rappresentazione evocando direttamente una sua connessione con la solennità delle cerimonie religiose ortodosse. Gli allestimenti erano sempre molto sfarzozi, e alle misere prebende degli attori si contrapponevano le altissime spese richieste dalla preparazione dei costumi, delle scenografie e dei macchinari teatrali. Il pubblico era costituito da un ristretto *entourage* di corte che tendeva ad apprezzare, più che l'adattamento scenico in sé, il suo carattere edificante ed encomiastico.

La storia del venerabile mendicante di cui lo zar portava il nome riscosse uno straordinario successo anche tra i cantastorie, che gli dedicarono numerosi cantici spirituali da eseguire con l'accompagnamento dei *gusli*. Ad esempio ciò ha ispirato nel romanzo *Viag-*

---

[183] O.A. Deržavina et Al., *Rannjaja russkaja dramaturgija*, vol. I, cit., pp. 508-509.

[184] Cfr. *Le voci arcane. Palcoscenici del potere nel teatro e nell'opera*, a cura di T. Korneeva, Carocci, Roma 2018.

gio da Pietroburgo a Mosca di A.N. Radiščev la scena del povero vecchio recitatore cieco che, circondato da un pubblico commosso costituito prevalentemente da giovani e da ragazzi, intona seduto vicino all'entrata di una stazione di posta alle porte di Mosca un'antica melodia popolare intitolata *Alessio uomo di Dio*: «Questo fu nella città di Roma / là stava e viveva il principe Eufemio…»[185]

Col tempo Aleksej Michajlovič divenne uno dei più appassionati sostenitori del teatro russo. Con i suoi decreti contro gli spettacoli e contro gli *skomorochi*, dapprima cercò di trasformare la sua patria in un immenso e silenzioso monastero dove erano vietati il canto, la musica, la declamazione poetica. In un secondo momento, constatata la potenza del teatro ai fini del buon governo e dei contatti diplomatici, aprì la sua corte proprio a coloro che avevano rischiato di essere banditi per sempre dal paese. Questo percorso di arte e di fede non fu vano: *Aleksej uomo di Dio* è anche il titolo di una delle tre "commedie sui santi" di M.A. Kuzmin, messa in scena nel 1907 al "Teatro Kommissarževskaja" di San Pietroburgo[186], a riprova del fatto che il pubblico russo, ancora all'inizio del XX secolo, dal palco era invitato a non scordare mai la carità e l'accoglienza.

5. *La conversione di uno* zarevič

Nell'Antica Russia la nascita del teatro di corte e la fondazione dei primi teatri pubblici segnarono inevitabilmente l'avvio della decadenza degli *skomorochi*, le cui esibizioni raminghe iniziarono a diradarsi proprio a partire dal XVII secolo. Nel XVIII secolo, grazie ai sempre più frequenti contatti con l'Occidente, ebbe gran-

[185] A.N. Radiščev, *Putešestvie iz Peterburga v Moskvu*, Bookking International, Paris 1994, p. 136.

[186] E. Lo Gatto, *Storia del teatro russo*, vol. II, cit., p. 162.

de fortuna la Commedia dell'Arte – detta *komedija italianskaja* (la commedia all'italiana)[187].

L'arrivo dei comici dell'Arte si rivelò fondamentale in quanto permise lo sviluppo del teatro russo ma, nel contempo, si innestò nel solco della tradizione giullaresca e ne perpetuò in qualche modo il ricordo. Agli occhi di uno spettatore russo dell'epoca, era abbastanza naturale paragonare il comico dell'Arte italiano a uno *skomoroch*: infatti le performance di entrambi erano basate sull'abilità nella recitazione, la capacità di improvvisare, la forte comunicatività gestuale e verbale, l'immediata empatia con il pubblico[188].

Questa situazione si riflette anche nella lingua russa, che tra il XVII e il XVIII secolo vede nascere una specifica terminologia teatrale: accanto al termine *dejstvo*, che deriva dal verbo *delat'* (fare, inteso come *actio* e genericamente usato per indicare una rappresentazione teatrale)[189], inizia ad affiancarsi il latinismo *komedija* (commedia). La *pièce* con finale tragico era detta *žalostnaja komedija* oppure *žalobnaja komedija*, cioè commedia lacrimevole. La *pièce* di soggetto allegro e con finale positivo era detta *potešnaja komedija* oppure *radostnaja komedija*, cioè commedia divertente. L'espressione *malaja komedija* indicava le rappresentazioni di breve durata (3-4 atti), mentre il semplice termine *komedija* designava gli allestimenti più lunghi (6-7 atti)[190].

---

[187] *Komedija del'Arte (Commedia dell'Arte)*, ad vocem, in *Teatral'naja Ènciklopedija*, vol. III, cit., coll. 150-154.

[188] Cfr. M.P. Pagani, *Una ventata d'Occidente per il teatro russo*, in *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*, Atti del XXXII Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale (Roma, Teatro San Genesio, 2-5 ottobre 2008), a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, Roma 2009, pp. 259-296.

[189] *Dejstvo*, ad vocem, in *Teatral'naja Ènciklopedija*, vol. II, Sovetskaja Ènciklopedija, Moskva 1963, col. 345.

[190] P.N. Berkov, *Iz istorii russkoj teatral'noj terminologii XVII-XVIII vekov: "komedija", "intermedija", "dialog", "igrišče" i dr.*, in «Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury», XI (1955), pp. 280-299.

Gli attori italiani che nel XVIII secolo si esibirono alla corte della zarina Anna Ioannovna furono anche aiutati da alcuni russi, in merito ai quali scrive A. Pieroni: «Non esistendo ancora in Russia un teatro professionistico, si trattava probabilmente di appassionati cultori dell'arte performativa, appartenenti alla nobiltà, che per diletto s'intrattenevano sul palcoscenico con i professionisti italiani»[191]. Uno di questi fu I.A. Balakirev, sottotenente a riposo e noto buffone di corte[192]. Il suo successo è testimoniato ad esempio da una *Canzone* fatta trascrivere dalla sovrana nel 1739, che racconta delle spassose avventure di un boiardo che divertiva tutti con i suoi fraintendimenti[193].

Secondo la studiosa L.M. Starikova è possibile identificare la *Commedia russa dei due filosofi*, rappresentata a corte dagli attori italiani il 30 agosto 1735, con la *Commedia del principe Giosafat* – un altro spettacolo di carattere agiografico apprezzato a corte che ha tra i protagonisti un Filosofo[194]. Si tratterebbe quindi di due opere ispirate alla Vita di Barlaam e Giosafat, una delle più note leggende agiografiche cristiane[195]. Tradizionalmente attribuita a Giovanni Damasceno, la storia del principe indiano che abbandona la reggia paterna e si dedica alla vita ascetica fu studiata dal filologo

---

[191] A. Pieroni, *Attori italiani alla corte della zarina Anna Ioannovna (1731-1738)*, cit., p. 71.

[192] Ju.A. Dmitriev, *Cirk v Rossii. Ot istokov do 1917 goda*, Iskusstvo, Moskva 1977, p. 21.

[193] Il testo è stato pubblicato nella raccolta *Kniga zapisnaja imennym pis'mam i ukazam imperatric Anny Ioannobny i Elizavety Petrovny Semënu Andreeviču Saltykovu (1732-1742)*, in «Čtenija v Obščestve istorii i drevnostej rossijskich pri Moskovskom universitete», I (1848), pp. 225-226.

[194] L.M. Starikova, *Teatral'naja žizn' starinnoj Moskvy. Epocha. Byt. Nravy*, Iskusstvo, Moskva 1988, p. 36.

[195] L.M. Starikova, *Novye dokumenty o dejatel'nosti ital'janskoj truppy v Rossii v 30-e gody XVIII v. i russkom ljubitel'skom teatre etogo vremeni*, in «Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Ežegodnik AN SSSR za 1988 god», 1989, p. 73.

A.I. Kipričnikov[196] e dallo storico del teatro A.N. Veselovskij[197], che hanno cercato di ricostruirne la diffusione nelle terre slave attraverso la mediazione bizantina.

L'ambientazione in India aprì al pubblico[198] russo un suggestivo squarcio su un lontano mondo esotico. A tal proposito, una delle più antiche attestazioni è offerta dal canto epico *Volch Vseslav'evič*, che racconta di come un giovane e possente guerriero abbia difeso la sua patria dal pericoloso invasore proveniente dall'Oriente: «S'appara per la guerra il ragià dell'India / E vantarsi – si vanta e si rivanta / E l'intera Kiev vuol prendere in battaglia / E mandare in fumo le chiese di Dio / E annientare i venerati monasteri / Ma subito Volch tutto intuì / Con tutta la sua prode *družina* / Verso il glorioso reame indiano / Immantinente in marcia si pose»[199]. Val la pena di notare che il protagonista non riporta le sue vittorie nello scontro diretto con il nemico: la sua è una lotta basata sull'astuzia che trova la sua forza nell'*oborotničestvo*, cioè l'arte della metamorfosi: «Si convertì in uro baio dalle corna d'oro / Verso il reame indiano andò correndo / Al primo balzo coprì una versta intera / Al secondo balzo non si vide più / Si convertì poi in balenante falco / E volò fino al reame indiano»[200]. Grazie a una serie di trasformazioni degne del miglior negromante, riesce a evitare che l'avversario si muova con il suo esercito verso la Russia, e lo raggiunge nella sua reggia: «E lui – Volch – nel palazzo andò / In quel

---

196 A.I. Kipričnikov, *Grečeskie romany v novoj literature: Povest' o Varlaame i Ioasafe*, Universitetskaja Tipografija, Char'kov 1876.

197 A.N. Veselovskij, *Vizantijskie povesti i 'Barlaam i Ioasaf'*, Moskva 1877 e *O slavjanskich redakcijach odnogo apologa Varlaama i Ioasafa*, in «Sbornik otdelenija russkogo jazyka i slovesnosti imperatorskoj Akademii nauk», XX (1879), n. 3, pp. 1-8.

198 Cfr. *Storia di Barlaam e Ioasaf. La vita bizantina del Buddha*, a cura di S. Ronchey e P. Cesaretti, Einaudi, Torino 2012.

199 *Volch Vseslav'evič*, in *Giganti, incantatori e draghi*, cit., pp. 118-119.

200 *Ivi*, pp. 122-123.

palazzo davvero regale / Da quel ragià – ragià dell'India / Eran di ferro le porte del palazzo / di damaschino catenacci e battenti»[201]. Il canto epico si conclude con il trionfo della giustizia e del prode: «E il giovane Volch s'incoronò ragià / E possidenti divennero i suoi / Tirò fuori oro e argento / E spartiva mandrie di cavalli e di bovini / E a ciascun fratello ne dava centomila»[202].

Un'altra importante testimonianza della letteratura antico-russa relativa all'India risale al XV secolo e vede protagonista Afanasij Nikitin, un mercante di Tver' che dal 1466 al 1472 compì un avventuroso viaggio in Oriente al seguito di un ambasciatore dell'Azerbajgian[203]. La sezione più ricca e vivace del suo memoriale, intitolato *Viaggio oltre i tre mari*, è dedicata proprio all'India, dove l'uomo d'affari visse per molto tempo finendo per assimilare molte delle abitudini e dei costumi locali, nonché le credenze religiose. Ad esempio rimase particolarmente colpito dal fatto che le donne dormono sia con i loro mariti che con gli ospiti, e sono molto attratte dagli uomini bianchi. I nobili del posto si muovono a bordo di lettighe d'argento con un ricco seguito di cavalieri e musicanti: trombettieri, flautisti, suonatori di cembali.

Ricordato insieme a Barlaam dalla Chiesa Ortodossa tra i santi del 19 novembre, Giosafat era figlio sovrano indiano Avenir, un feroce idolatra:

> Catturati molti monaci li condannò a morte e ordinò di costringere i cristiani a riverire ovunque gli idoli con un inchino. Emanò in proposito un editto nelle regioni del paese rivolto a tutti i principi e ai suoi sudditi più importanti affinché sterminassero con le torture tutte le genti pericolose, tutti coloro che credevano in Cristo e non desideravano adorare gli idoli. Di conseguenza molti fra i credenti ebbero delle titubanze e alcuni, non avendo la forza di sop-

---

[201] *Ivi*, pp. 126-127.

[202] *Ivi*, pp. 126-127.

[203] Vedi M.K. Kudrjavcev, *Indija v XV veke*, in *Afanasij Nikitin. Choždenie za tri morja*, Izdatel'stvo Akademii Nauk, Moskva 1958, pp. 143-160.

portare i tormenti, si discostarono dalla fede, altri si arresero alle sofferenze e penando molto in nome del loro Signore rimisero a Lui la loro anima. La stragrande maggioranza piegandosi alla sua fede in vista del pericolo adorava in segreto il Signore adempiendo ai Suoi comandamenti. Qualcuno fuggì nel deserto, soprattutto i monaci, che si rifugiarono là tra le montagne e le fitte boscaglie[204].

Alla nascita del figlio, Avenir apprese dall'oroscopo che il ragazzo si sarebbe convertito al Cristianesimo (secondo la tradizione introdotto in India dall'apostolo Tommaso) contro la sua volontà:

Il piccolo era straordinariamente bello, e questa eccezionale bellezza era come un presagio del fatto che c'era in lui un grande splendore dell'anima. Il sovrano, radunata una moltitudine di maghi, astrologi e indovini, ordinò loro che gli parlassero del piccolo nel momento in cui questi lo avrebbe raggiunto in età. Così, dopo molti consulti, essi gli dissero che sarebbe stato il più grande fra tutti i sovrani suoi predecessori. Uno degli indovini, una persona saggia, non mediante il corso delle stelle ma come fece un certo Balaam[205], per rivelazione divina disse al sovrano: «Il piccolo non raggiungerà l'età dell'ascesa al trono nel tuo regno ma in un altro, migliore e indiscutibilmente più grande: penso che egli non si curerà della tua persecuzione della fede cristiana e spero che non riterrà falsa questa mia profezia»[206].

L'agiografia presenta Giosafat con il termine russo *zarevič*, con il quale si designava l'erede al trono. Cresciuto ed educato nella sfarzosa reggia paterna, egli visse i suoi primi anni in una sorta di aureo isolamento, senza mai sentir parlare di morte, vecchiaia, malattia o povertà, né di altre cose che potessero arrecargli tristezza. Era circondato da servitori che lo tenevano allegro e, di fatto, gli

---

[204] *Žitie prepodobnych Varlaama i Ioasafa, careviča Indijskago, i otca ero carija Avenira*, in *Žitija svjatych… (nojabr')*, cit., pp. 497-498.

[205] Riferimento al profeta Balaam menzionato in *Num. XXII-XXIV*.

[206] *Žitie prepodobnych Varlaama i Ioasafa*, cit., p. 498.

impedivano di pensare al futuro. Ed è proprio ad alcuni di questi cortigiani impegnati a far vivere il principe nel buonumore che si riconduce l'immagine degli *skomorochi*. Giosafat visse molti anni in quella prigione dorata, senza mai sentir pronunciare il nome di Cristo[207]. Era una precisa scelta del genitore, che indirettamente allude anche al fatto che agli addetti ai divertimenti era preclusa qualsiasi possibilità di pratica religiosa.

Sebbene circondato dagli agi e dal lusso, in età adulta lo *zarevič* Giosafat si rende perfettamente conto della limitatezza della sua esistenza, nella quale manca ciò che è più importante per un uomo: la libertà. Questa situazione lo fa sprofondare in un terribile stato di inedia, portandolo a rifiutare sia il cibo che le bevande. A nulla valsero le solite distrazioni che il padre poteva offrirgli: ai suoi occhi, ormai ogni divertimento era insignificante poiché non vi sentiva la presenza di Dio. Questo periodo di crisi preparò Giosafat alla conversione al Cristianesimo, avvenuta grazie all'incontro con il dotto monaco Barlaam:

> Il seminatore uscì a seminare. E mentre seminava una parte dei semi cadde sulla strada, vennero gli uccelli e li divorarono. Un'altra parte cadde in un luogo sassoso e seccò perché non aveva messo radici. Un'altra parte cadde nella buona terra e diede frutto centuplicandosi[208]. Allo stesso modo, io potrei giungere al tuo cuore – terra fruttuosa e feconda – e non riuscire a seminare in te il seme divino e ad aprirti al grande segreto. Se questa terra fosse per metà pietrosa e per metà spinosa o si trovasse lungo la strada calpestata da chiunque, sarebbe meglio che nessuno vi gettasse semi di salvezza e non ricevesse i furti degli uccelli e degli animali sarebbe meglio piuttosto lanciarli davanti ai campi di margherite, sebbene sia severamente proibito. Ma io spero di trovare in te

---

[207] Vedi M.P. Pagani, *"La Commedia del principe Giosafat". Il meraviglioso spettacolo di una conversione*, in «Sìlarus», XLIII (2003), n. 230, pp. 3-11 e XLIV (2004), n. 231, pp. 9-17.

[208] *Mt. XIII, 3-8.*

> terra fertile per il tuo bene, affinché tu riceva il seme della Parola, veda la gemma senza prezzo, venga illuminato con un abbagliante splendore e porti frutto centuplicato. Per te dunque ho ricevuto un compito importante e sono giunto da un luogo lontano, affinché ti mostri ciò che non ti è stato fatto vedere né ti è stato insegnato, ciò che non hai mai udito[209].

Il desiderio di trovare libertà e la pace interiore attraverso la preghiera ha ispirato anche una composizione poetica trasmessa per secoli dai cantastorie russi, *Lo zarevič Iosaf*[210]. Anonima e di datazione incerta, presenta un serrato dialogo tra la solitudine e un nobile convertito di cui viene elogiata la fermezza nella fede cristiana. Nella narrazione agiografica russa è molto toccante la preghiera che Barlaam eleva con le mani rivolte al cielo affinché Giosafat sia illuminato dalla grazia e abbracci la fede cristiana, portando finalmente a compimento la sua ricerca di Dio:

> Dio e Padre del Signore nostro Gesù Cristo, Ti rendiamo grazie, creatura visibile e nel contempo invisibile nella condizione del non-essere: sei la luce prima del sopraggiungere delle tenebre, ritorna ai Tuoi figli e non lasciarci nel nostro cammino di pazzia. Ti rendiamo lode per la Tua forza e la Tua sapienza, Signore nostro Gesù Cristo: concedi a noi la pace, degradati peccatori giunti alla Tua porta[211] e ingannati dalle apparenze: salva dalla prigionia noi viventi alle soglie della morte con il Tuo venerato sangue di Figlio e di Signore. Così io invoco il Tuo unico Figlio e il Tuo Spirito illuminante, accogli nella verità della Tua Parola la Tua pecorella[212], vieni a me indegno nel Tuo sacrificio e consacralo con la forza e la grazia della Tua anima. Visita la Tua vigna[213] nella quale sono piantati gli spiriti dei Tuoi santi e dalle di che portare frutto,

---

209 *Žitie prepodobnych Varlaama i Ioasafa*, cit., p. 504.

210 *Zarevič Iosaf*, in G.P. Fedotov, *Stichi duchovnye*, cit., pp. 149-150.

211 *Gv. X, 9.*

212 *Sl. XXIII.*

213 *Sl. LXXIX, 15.*

un virgulto rigoglioso, rafforzala nella verità, accordale promesse e preservala dal fascino della intelligenza diabolica; con il Santo Spirito insegnale ad adempiere alla Tua volontà[214] e aiutala a non adombrarsi in essa, rendila degna con me, Tuo schiavo libero dal giogo delle catene, di essere erede della beatitudine senza fine, benedetto nei secoli. Amen[215].

Giosafat, a sua volta, eleva una preghiera per invocare l'aiuto celeste. Il giovane si rende conto che la sua vita è giunta a un punto di svolta, e ha bisogno di tanta forza nella fede per andare avanti e non sentirsi abbandonato a se stesso:

Signore mio Dio, dalle profondità del cuore urlo, dolce speranza, promessa non vana, potente creatura a Te accorriamo: allevia l'afflizione del mio cuore con la benevolenza e la dolcezza, non mi lasciare, non allontanarti da me[216], che la Tua parola sempiterna sia con me indegno e malvagio, a Te creatore e protettore di tutte le creature della terra anelo e confido. Tu mi rinvigorisci nella Buona Novella, preservami sino all'ultimo respiro. VolgiTi a me e concedimi la Tua grazia[217], mostraTi mio custode da tutte le azioni che non siano pure. VolgiTi sovrano, volgiTi – che la mia anima bruci per il forte amore verso di Te e prenda fuoco poiché smanio ardentemente per l'arsura innamorato di Te, fonte immortale[218]. Non lasciare in balia delle belve l'anima che confida in Te, l'anima Tua misera non dimenticare sino alla fine[219] ma vai incontro al peccatore – prendi dunque la mia vita e la mia fede in Te come rendimento di grazia, Ti sia offerto ogni sacrificio, Tu che patisci qualsiasi cosa e tutto sopporti. A Te la forza – la debolezza sarà sopraffatta perché Tu solo sei l'aiuto invincibile, Dio di misericor-

---

[214] *Sl. CXLII, 10.*

[215] *Žitie prepodobnych Varlaama i Ioasafa*, cit., p. 505.

[216] *Sl. XXXVII, 22.*

[217] *Sl. XXV, 16.*

[218] *Sl. XLII* e *Sl. XLIII.*

[219] *Sl. LXXIV, 19.*

dia, tutte le Tue creature ti rendono lode e cantano la Tua gloria nei secoli. Amen[220].

Giosafat riceve da Barlaam il sacramento del Battesimo, grazie al quale viene sancito il suo ingresso nella comunità cristiana. Il monaco si congeda dal giovane per tornare nel deserto con le parole del Credo. Questa preghiera, scrupolosamente riportata dall'agiografia russa, è considerata da Barlaam il suo ultimo insegnamento impartito al nobile discepolo, e presenta numerose analogie testuali con la formula latina:

Ora tu vuoi ricevere l'emblema di Cristo, diventare noto al santo cospetto di Dio, essere Suo figlio e tempio dello Spirito Santo vivente: abbi ora fede nel padre, nel Figlio e nello Spirito Santo, nella santa Trinità vivente, nella triplice Ipostasi e nell'unica parola divina, nel Suo operato e nelle Sue qualità, nella Sua unicità. Credi dunque nell'unico Padre sempiterno e nell'unico Signore nostro Gesù Cristo, santo dei santi, Dio vero da Dio vero, nato prima di tutti i secoli. Dal santissimo Padre nacque il santissimo Figlio, dallo Spirito senza principio né fine si generò la luce che viene nel mondo, dalla verità di vita scaturì la fonte di vita eterna – dalla stessa forza del Padre si generò la potenza del Figlio che è splendore della gloria e parola di Ipostasi, da sempre di Dio e presso Dio, sempiterno e durevole nei secoli dei secoli, Creatore di tutte le cose visibili ed invisibili. E credi nell'unico Spirito Santo che proviene dal Padre, Dio presente e vivo, consacrato, al quale è rimessa ogni volontà – onnipotente, sempiterno e durevole nella Sua Ipostasi. E così tu adori il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo nella triplice Ipostasi, distinta nella Sua essenza, ma unica nella divinità. Tutto questo è Dio, unica è la loro natura e unica la sostanza, una la Parola, uno il regno, sola la gloria e solo il potere. Questi sono il Figlio e lo spirito Santo che vengono dal Padre, unico è il Padre sempiterno, il Figlio unigenito e lo Spirito infinito. Abbi dunque fede in questo ma non cercare di capire il mistero della nascita o

[220] *Žitie prepodobnych Varlaama i Ioasafa*, cit., p. 506.

della morte poiché è incomprensibile – mantieni un cuore limpido privo di tutti questi dubbi poiché il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo sono un tutt'uno imperituro, incarnato ed eterno. Il Figlio unigenito è la parola di Dio, e Dio è sceso sulla terra per la nostra salvezza e per mezzo della grazia del Padre e l'aiuto dello Spirito Santo è stato concepito senza peccato nel grembo della santa Vergine e Madre di Dio Maria, nacque immortale da lei e fu un uomo come tutti. Egli è però un Dio perfetto e un uomo perfetto dalla duplice sostanza, cioè divina e umana – doppia nella ragione, nella grandezza, nell'agire e nel possedere tutta questa perfezione, in virtù della quale Egli detiene la facoltà di decidere e di volere, la parola e il potere poiché è Dio e uomo nella stessa sostanza. Accogli tutto ciò senza indugio della ragione e non cercare di conoscere la Sua natura poiché in essa ha luogo tutto questo – come si è umiliato il Figlio di Dio e si è fatto uomo dal sangue di fanciullo senza peccato e imperituro, così in quelle forme è avvenuta l'unione. Abbiamo imparato a trasmettere tutto questo con la fede come ci è stato trasmesso dalle Sacre Scritture, ma non possiamo pensare razionalmente ed esprimere queste cose. Abbi fede nel Figlio di Dio, poiché grazie alla Sua misericordia si è fatto carne e ha ricevuto i tratti della sostanza umana eccetto il peccato: Egli sentiva la fame e la sete, dormiva, si preoccupava e si amareggiava per il genere umano e fu messo a morte per la nostra salvezza, crocifisso e sepolto, provò la morte vera ma proprio in quel mentre la divinità rimase in Lui operando senza paura e con immutato vigore. Nessuno di noi, sebbene disposto al dolore se ne fece carico e si sforzò mai di imitare la Sua sostanza divina immortale poiché è cosa manifesta che Egli soffrì e fu sepolto da coloro che ne considerarono la sostanza umana, ma risorto dai morti con la divina forza è asceso immortale al cielo e di nuovo verrà nella gloria per giudicare i vivi e i morti e renderà a ciascuno secondo le sue azioni. Risuscitare dai morti e sconfiggere il peccato come è tramandato nei comandamenti di Cristo e vivere nell'isolamento nella vera fede è segno di vita eterna, ma infamarsi nel peccato e fuggire la verità della fede fa precipitare nell'eterna sofferenza. E non credere che questa secolare verità sia la rovina del tuo regno e non illuderti che esso sia eterno o libero o che abbia ricevuto

inizio da Dio, pensa piuttosto come una persona senza senno. In queste condizioni il male penetra dentro di noi grazie alle nostre colpe e tra noi operano senza che vi prestiamo attenzione le azioni del diavolo. Così come noi possediamo la libertà nella volontà così possiamo avere la facoltà di scegliere il bene o il male. Confida nell'unico Battesimo con l'acqua e lo Spirito Santo nella remissione dei peccati. Ricevi il pane e il vino consacrati in comunione con il mistero di Cristo, avendo fiducia del fatto che questo è realmente il corpo e il sangue di cristo nostro Dio che si donò con fede per la remissione dei peccati. Nella notte in cui fu tradito espresse con fermezza la Sua ultima santa volontà ai Suoi discepoli e apostoli, e a tutti i Suoi futuri fedeli dicendo: «Prendete e mangiatene tutti, questo è il mio corpo offerto in sacrificio per voi in remissione dei peccati». Poi, prendendo il calice lo diede loro dicendo: «Bevetene tutti, questo è il mio sangue, versato per voi e per tutti in remissione dei peccati. Fate questo in memoria di me». Queste sono le parole di Cristo, che ha operato per mezzo della Sua forza, ha agito e ha realizzato con parole portatrici di salvezza e con la grazia dello Spirito Santo l'offerta del pane e del vino nel Suo corpo e nel Suo sangue e li ha donati nella consacrazione e nella istituzione della comunione nella fede. Adoralo dunque con fedeltà e ama la Sua veneranda immagine – il Suo volto, che personifica per noi la parola di Dio che abbiamo in mente, poiché la figura che tu vedi è la Trinità stessa: come disse Basilio il Grande, l'onore portato dalla visione conduca sino alla Immagine originaria. E questa non è che un viso che rappresenta colui che si è fatto servo per restituirsi nella raffigurazione: così contemplando ciò che è dipinto su una icona noi ci eleviamo con occhi sapienti verso Colui che l'icona riproduce e adorando l'immagine riceviamo con la grazia il Suo frutto. Non divinizziamo però l'immagine dipinta stessa poiché la raffigurazione di Dio dispensatore di grazia e del Figlio unigenito non ci renda del tutto schiavi, accostiamoci ad essa con amore. Allo stesso modo apprestiamoci alle immagini della Sua purissima Madre e a quelle di tutti i santi. Adora con fede e devozione la santa Croce portatrice di vita e bacia il Suo frutto – il Crocifisso per la salvezza del genere umano, Cristo Dio e Salvatore del mondo che dona a noi l'immagine della Croce nel segno della vittoria

> sul diavolo, che ha paura e freme per la forza della Croce. Ecco in cosa devi credere, e con questa fiducia ricevi il santo Battesimo: preserva dunque questa fede immutata e priva di intimazioni ereticali sino all'ultimo respiro… Prendi in odio tutte le dottrine che contraddicono questa fede perfetta e annoverali tra i nemici di Dio secondo le parole dell'apostolo: «Se anche noi stessi o un angelo dal cielo vi predicasse un vangelo diverso da quello che vi abbiamo predicato, sia anatema»[221]. Non badare in verità nessun a altro vangelo, a nessun'altra fede eccetto quella predicata dagli apostoli e approvata dai Padri della Chiesa nelle varie comunità e tramandata nel Concilio ecclesiastico[222].

L'agiografia russa sottolinea lo sdegno di Avenir, che cerca il consiglio di maghi e astrologi accettando il suggerimento di ricorrere alla seduzione femminile per costringere il figlio ribelle ad adorare gli idoli. Viene quindi sottolineata la malizia delle danzatrici che cercano di sedurre Giosafat con il sottofondo dei *gusli*, suonati con maestria da alcuni musicanti.

Torna il tema della tentazione del santo per mezzo della musica e della danza, di cui gli *skomorochi* erano maestri. Ma anche il principe indiano riesce a vincere, in nome di Cristo, quella difficile prova. Alla vivace eco della musica mondana, lo *zarevič* preferì il silenzio del deserto – il luogo ove riuscì a unirsi completamente a Dio e che gli offrì anche la possibilità di riabbracciare il suo maestro Barlaam. Visse così in eremitaggio sino alla fine dei suoi giorni, sereno in quella sua tanto faticosamente conquistata libertà: il trono, le vesti sfarzose e tutti gli agi della corte paterna si ridussero a essere il lontano e sbiadito ricordo di un'esistenza sfarzosa che mai aveva sentito sua fino in fondo.

---

[221] *Gal. I, 8.*

[222] *Žitie prepodobnych Varlaama i Ioasafa*, cit., pp. 507-510.

Postscriptum

Il primo episodio del film *Andrej Rublëv* (URSS 1966), capolavoro di Andrej Tarkovskij, offre una notevolissima ricostruzione della performance di un giullare dell'Antica Russia.

Anno 1400. Grazie a uno *skomoroch* (interpretato dallo straordinario Rolan Bykov), la povera gente che si è rifugiata in un casolare per cercare riparo dalla pioggia ha la possibilità di divertirsi un po'. L'artista usa un tamburello e i *gusli* rivelandosi non solo un abile suonatore, ma anche un provetto esecutore di canzoni e un eccellente danzatore-acrobata. Per accrescere l'effetto provocatorio del suo spettacolo, attira a sé una capra che ignara sta brucando l'erba, e la cavalca al contrario. Riceve dai presenti cibo e bevande, applausi e risate, ma si scontra con il severo sguardo di disapprovazione di tre monaci (Andrej Rublëv, Daniil Čërnyj e Kirill) – gli unici spettatori che lo hanno ricambiato con il silenzio.

Il giullare pratica l'improvvisazione e conosce tutti i segreti del suo mestiere. Sa anche di avere una lingua lunga e tagliente: infatti ha detto in pubblico molte cose sconvenienti, finendo addirittura per rivelare un tradimento coniugale tra boiardi. Arrivano i gendarmi, che lo sottopongono a una duplice e dolorosa condanna: fisica, poiché gli viene inflitta una terribile punizione corporale che lo rende per sempre storpio; artistica, poiché gli vengono sottratti e distrutti i *gusli*. La sua esistenza scivola in un triste silenzio che gli è stato imposto dalla legge.

Da quel momento comincia a svilupparsi la profonda crisi interiore del monaco-pittore Andrej Rublëv, che decide di autoinfliggersi l'isolamento e il mutismo, ritirandosi dall'attività artistica. Non si tratta di un semplice modo per non lavorare ed evitare ogni forma di comunicazione con il mondo, ma – come attestano le agiografie russe – una forma "temporanea" di santa follia. Il silenzio gli offre la possibilità di ascoltare la voce della sua interiorità di artista e di religioso, di verificare il suo talento e le sue potenzialità, di rinsaldare la sua fede. Nessuno riesce a farlo parlare, né riesce a convincerlo a tornare a dipingere. Qualcuno lo crede impazzito a causa della musica pericolosa dei *gusli*, così come era successo al monaco Isaakij da Kiev.

Anno 1423. Il giullare ricompare nell'ultimo episodio del film, ormai invecchiato e pieno di rabbia per la sua terribile sorte: quei *gusli* che suonava con passione non esistono più; quell'agile corpo che sapeva compiere ogni genere di acrobazie è stato martoriato; quell'instancabile lingua che sapeva intonare bellissime canzoni e osava dire tutto a tutti, ha subito la ferita più grave e irrimediabile: la mozzatura.

Dopo tanti anni, Andrej Rublëv finalmente si sblocca dinanzi alla campana costruita dal giovane Boris: il suono investe il suo volto come uno schiaffo, riportandolo all'arte con un rinnovato slancio di fede.

Il giullare è un artista del teatro antico-russo, Andrej Rublëv è un artista del pennello. Entrambi hanno esercitato le rispettive arti con talento, maturando esperienza e consapevolezza. L'orfano Boris, invece, non possiede "un'arte" – cioè un mestiere che gli permetta di guadagnarsi da vivere – ma con una bugia ottiene l'incarico di costruire una campana, cioè uno strumento importantissimo nella vita quotidiana dell'Antica Russia, la cui fabbricazione richiedeva molta abilità e notevoli competenze tecniche.

In Russia, a differenza dell'uso occidentale, le campane non erano suonate facendole oscillare dall'alto, ma si spingeva il battaglio a mano (a volte con il concorso di più uomini) contro la parete. Ancora nel XX secolo, parecchi compositori russi scrissero concerti per campane.

Boris è figlio di un fonditore di campane e aveva visto tante volte il padre al lavoro: dice a tutti di aver ricevuto dal genitore il segreto per costruire le campane, ma non è vero. La disperazione lo induce a mettersi completamente in gioco (il suo personale *igrat'*) nella lucida consapevolezza che, in caso di fallimento, lo aspetta la pena capitale. Vincendo la sua sfida, si salva la vita e dimostra di essere ormai in grado di svolgere un mestiere in autonomia.

* * *

Rivedendo negli anni *Andrej Rublëv*, mi ha sempre colpito nel profondo la spavalderia di Boris che, rimasto solo al mondo, non esita a combattere la battaglia della vita. Con il gusto e la fatica di rischiare che, come spiega anche Dostoevskij nei suoi romanzi, caratterizza in modo inequivocabile l'animo dei russi.

Boris suscita tenerezza e attenzione negli spettatori. È molto giovane, ma è costretto a crescere in fretta e a fare i conti da solo con la vita: alla fine della guerra e dell'epidemia, si ritrova senza casa e senza famiglia, ma riesce a trovare la forza di reagire al lutto e alla miseria. Sa benissimo di non avere né arte, né parte. Proponendosi (o meglio, improvvisandosi) fonditore di campane, Boris ricorda spesso il padre e quel segreto che, in realtà, purtroppo non ha avuto il tempo di raccogliere. E non nomina mai la madre, quasi a voler far intendere agli spettatori che sia prematuramente uscita dalla sua esistenza.

Da tutto ciò, è sorta in me una domanda: se *io* fossi stata la mamma di Boris, che avvenire avrei desiderato per mio figlio? Come lo avrei immaginato da grande, anche alla luce del suo incontro con Andrej Rublëv? Così è nata la mia curiosità di in-

dagare sull'effettiva presenza storica di Boris: ho scoperto che è ricordato tra i più grandi ingegneri dell'Antica Russia, valente progettatore di fortificazioni ed edifici, nonché eccellente costruttore di campane. Penso che sia stato anche un grande appassionato di teatro.

Indice dei nomi